# ИСКУССТВО КИНО

11
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

# ИСКУССТВО КИНО

№ 11
НОЯБРЬ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

## СОДЕРЖАНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

**Л. Иванусьева.** В тайге сибирской . . . . . 3

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

**М. Соловьев.** Требования сельского зрителя . . . . . 59
**Н. Велехова.** Как совершается подвиг . . . . . 63

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

**К. Парамонова.** Неповторимое и трафаретное . . . . 76

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

**Г. Александров.** О комедиях, которых еще нет . . . . 89

ЗА РУБЕЖОМ

**Н. Семенов.** На Международном кинофестивале в Венеции . . . . . 101
**Е. Черняк.** Тема труда в произведениях венгерской кинематографии . . . . . 108
**К. Стеклы.** Работа над фильмом «Анна пролетарка» 122

На обложке — кадр из фильма «Повесть о нефтяниках Каспия».

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР — ГЛАВИЗДАТ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва

Людмила ИВАНУСЬЕВА

# *В тайге сибирской*

Байкал. Весна. Раннее утро. Восходящее солнце залило светом воду и гребни гор, обступивших озеро.

По Байкалу с юга идет большой белый пароход. Слышна песня. Ее напевает стоящий на корме парохода смуглый матрос-бурят.

На палубе, вглядываясь в приближающийся берег, толпятся пассажиры. Среди них молодой московский ученый Андрей Сазонов. У Андрея открытое русское лицо с ласковыми морщинками в углах глаз.

И в этом ласковом прищуре да еще в особом улыбчивом складе губ все своеобразие лица Андрея: кажется, он только что перестал рассказывать веселую историю или собирается сказать что-то смешное.

Пароход проходит мимо рыбацкого зимовья, около которого на темных вешелах голубеют влажные еще сети, стоят лодки с бессильно обвисшими парусами. На частоколе ставного невода сидят чайки. Вспугнутые гудком парохода, они взлетают и косо падают на воду.

Вдали на рейде стоит пароход-лесовоз, за кормой которого уже покачивается целый караван плотов-сигар.

У причала подъемные краны разгружают баржи. Вот оторвался от палубы и проплыл по воздуху трактор, вот краном тянут огромный контейнер.

Пароход подходит к пристани. В толпе пассажиров по трапу спускается Андрей. Чуть прищурившись, он внимательно вглядывается в судна и суденышки.

Здесь сейнеры, катеры, баржи-моряны и двенадцативесельные рыбацкие лодки. Они то и дело пристают к берегу, и рыбаки сгружают улов на конвейер рыбозавода.

— Как до Согры добраться? — спрашивает Андрей смуглую девушку-рыбачку.

— До промхоза, что ли? — переспросила она.— Жди! Катер должен притти.

— А скоро?

— Кто его знат... К вечеру будет, если не заштормует. А то вишь баргузин подымается, рябь черная...

Андрей смотрит на Байкал. Вдоль берега лежит широкая полоса совершенно черной воды, и только вдали еще переливаются на зеленовато-голубых волнах безмятежные солнечные блики.

— На Байкале как ветер-баргузин подымется, пристанет твой катер к какому-нибудь островку и простоит дня три, пока шторм не кончится, — продолжает девушка.

---

Сценарий написан при консультации Сергея Герасимова.

— Это мне не подходит! — говорит Андрей.

— Тогда пешком ступай! Вон за Еленой... тоже в Согру пошла,— указывает рыбачка на виднеющуюся вдали мальчишескую фигуру девушки и советует: — Ты Ельку догнать старайся. Она тебя до самого промхозу доведет... Да ты ступай, не бойся. Тут напрямки-то всего километров с полсотни будет ли, нет ли... Скорей ступай, а то не догонишь...

— Как-нибудь догоню,— самоуверенно ответил Андрей и быстро пошел следом за девушкой, неторопливо шагавшей по песчаному берегу.

Но догнать Елену оказалось не так-то просто. Уже довольно долго шел Андрей, иногда даже слышал ее голос, громко звавший собаку, и ответный собачий лай, но саму Елену не видел.

Вот тропинка раздвоилась. Андрей, не зная, вправо или влево ему свернуть, остановился.

— Э-ге-ге! Елена! — крикнул он.

Но ответа не было. Внимательно оглядывая тропинку, он заметил на болоте слева след небольшой ноги. След еще совсем свежий: вода не залила его полностью, и мох, примятый ногой, расправлялся на глазах у Андрея. Андрей уверенно пошел налево, скрылся за кустами.

Идет по тайге Елена. Рядом бежит большая белая лайка.

Собака то стремительно бросается вперед и откуда-то издали доносится ее радостный лай, то возвращается назад и ласкается к девушке.

Тропа сбегает в низину. Словно отлитые из красного золота, покачиваются на высоких стеблях крупные цветы сибирской купальницы. «Огоньками» и «жаркими цветками» прозвали их сибиряки.

Среди зарослей можжевельника горят бордовые и малиновые головки. Это марьины коренья — дикие лесные пионы. От их запаха кружится и тяжелеет голова.

Елена на ходу срывает несколько бордовых пионов и прикладывает их к волосам.

— Хорошо, Буранка? — обращается она к собаке.

Лайка, одобрительно скаля зубы, ласково виляет хвостом, а Елена, сбрывая один за другим лепестки, набирает их полную горсть и, смеясь, сыплет на морду собаке. Затем она достает из рюкзака кулек и делится бутербродом с Буранкой.

Сплошной стеной стоит нетронутая тайга. Слышится гудок паровоза.

Елена выходит на просеку. Здесь между медными стенами соснового бора змеится блестящая полоска рельсов.

Остановившись у дерева, Елена ждет, пока пройдет длинный состав платформ, груженных бревнами. Это из глубинных таежных участков леспромхоза подвозят бревна к реке, откуда молевым сплавом идут они на запань, чтобы веретеновидными плотами-сигарами переплыть на западную сторону Байкала и отправиться в далекий путь.

С последней платформы краснощекая девушка в стеганой куртке и таких же штанах ласково глядит на Елену узкими, косо разрезанными глазами, машет рукой и кричит по-бурятски что-то веселое и приветливое.

А солнце уже перешло зенит, длинные тени деревьев от края до края перечертили поляны.

Тихо-тихо. Только изредка просвистит рябчик, перепорхнут с куста на куст стайки дроздов да неумолчно шелестит тайга свою извечную весеннюю песню. Внезапно неподалеку раздался сильный странный мелодичный звук. Буранка ощетинилась. Кожа на шее у нее собралась складками, уши встали торчком. Елена остановилась. Прислушалась. Погладила собаку.

— Тихо, Буранка!

Осторожно раздвигая кусты, Елена пошла туда, откуда доносится звук, и увидела на поляне расщепленное молнией дерево. За одну из щеп ухватился лапами медведь, оттянул ее от ствола, отпустил, приоткрыв рот и слегка склонив голову, прислушался. Щепа раскачивается, трепещет и, разрезая воздух, стонет сначала звонко, пронзительно, потом глухо и гневно.

Летит над тайгой эта странная песня лесины, доносится до Андрея. Услышав ее, Андрей останавливается, торопливо снимает ружье и, зарядив его, идет на звук.

Поет щепа, дребезжит.

Слушает медведь. Песня затихает. Медведь снова оттягивает щепу.

Смотрит Елена. С шумом вырвалась из ее рук ветка кустарника.

Медведь обернулся на шум, увидел Елену и, опустившись на четвереньки, поспешно убежал прочь.

Елена выходит на поляну, подходит к дереву и тоже пытается оттянуть щепу, но она не поддается, и Елена повисает на ней.

На поляну с ружьем наготове осторожно выходит Андрей и удивленно глядит на Елену.

Андрей подходит к Елене, но она, увлеченная своим делом, не слышит его шагов.

— Может быть, помочь? — спрашивает он.

Елена спрыгнула, стремительно обернулась и, окинув Андрея любопытным взглядом, ответила:

— А что ж? Если сможете.

Вдвоем они оттянули щепу, отпустили.

Загудела, застонала щепа.

Слушая, стоят и смеются Андрей и Елена.

Затихло на поляне.

— Это вы, оказывается, забавляетесь? — улыбаясь, спрашивает Андрей. — А я думал, медведь.

— Так ведь и был медведь, — отвечает Елена. — Глядите, какие когти... Весь ствол ободрал.

На коре дерева краснели, словно шрамы, глубокие борозды. По ним сползали прозрачные слезинки смолы.

— Здоровый! — сказал Андрей, еле дотянувшись рукой до верхней царапины.

— Ага! Я видела. Качнет и слушает: вот так! — Елена, склонив на бок голову, приоткрыв рот и сморщив нос, забавно передразнивает медведя и вдруг смущается: — Я раньше эту медвежью музыку слыхала издали, а видеть, как медведь «играет», не приходилось. А увидела: ну, дай, думаю, сама попробую... Вот так как-то вышло.

Андрей понял смущение Елены и поспешил на помощь.

— Я тоже медвежью музыку люблю! — ободряюще улыбнулся он и вдруг доверительно добавил: — Я даже на контрабасе это умею.

— Шутите! — не поверила Елена.

— Специально для этого контрабас купил, — опять пошутил Андрей.

Елена засмеялась.

— Напрасно смеетесь, Елена...— Андрей запнулся, не зная отчества девушки.

— Андреевна!—подсказала она.—А вы откуда знаете, что я Елена?

— Я все знаю! — хитро улыбнулся Андрей.

— Кое-что знаете, если слыхали, как лесина поет! — согласилась Елена.

И пошла вдоль поляны. Андрей пошел рядом с ней.

— А вы не испугались медведя? — спросил он, с любопытством рассматривая эту занятную смелую девушку.

— А чего их бояться? Они симпатичные. Не тронут! — беспечно помахивая прутиком, ответила она.

— Это что же они вам знакомы, что ли? — улыбнулся Андрей.

— Они вообще людей не трогают! — заявила она категорически и вдруг спохватилась: — А вы куда идете-то?

— Куда и вы: в промхоз.

— О-о! — удивилась Елена осведомленности Андрея.— Вы, кажется, действительно многое знаете. Кто вы такой?

— Угадайте!

— Вот еще! Не хотите — не говорите. Только до Согры вам этой дорогой не дойти.

— Вон как! А вы?

— То я!

— Вы, значит, дойдете, а я, значит, нет? — спрашивает Андрей, задетый небрежно-снисходительным тоном девушки.

— Ну, что ж, проведу вас, пожалуй. Нате-ка вот, наденьте!— и протянула Андрею накомарник,— а то вас комары загрызут.

— Ну, что вы... А сами-то как?

— Меня они не кусают.

Андрей надел накомарник, защищавший лицо и шею от мошкары, тучи которой носились в воздухе.

Елена внимательно оглядела Андрея, оправила концы накомарника и молча зашагала вперед, на ходу отдавая распоряжения:

— Моим следом идите. Сбоку и вперед прошу не забегать.

Шла она неторопливым, спокойным шагом бывалого ходока и в своем синем лыжном костюме была по-мальчишески стройна и выглядела школьницей. Перепрыгивая с кочки на кочку, Елена вдруг пошатнулась, и Андрею показалось, что она обязательно оступится и провалится в холодную воду болота. Забыв все строгие распоряжения Елены, Андрей прыгнул вперед, чтобы поддержать ее. Но она ловко перепрыгнула, словно перелетела на соседнюю кочку, а он очутился по пояс в воде.

— Загремели! — сказала Елена спокойно и как будто даже удовлетворенно, словно и не ждала другого исхода.— Вот теперь вытаскивай вас!

Но Андрей выбрался сам, и Елена снова пошла вперед, говоря на ходу:

— Сказано было: не кидайтесь в стороны, а то тут и с головой угодить можно.

Андрей молча пошел за Еленой, стараясь ступать на ее маленькие следы. Она шла не оглядываясь и казалась Андрею частью таежного пейзажа, такой же необходимой, как косули, мелькнувшие между кустами, как бельчонок, спустившийся с валежины и бесстрашно заковылявший прямо к Елене.

Елена остановилась перед бельчонком, взяла его и посадила на ветку, где верещала, и цокала, и била себя по груди маленькими рыжими кулачками белка-мать.

— А ты не шуми! — говорит ей Елена, глядя, как та торопливо схватила детеныша и, подталкивая передними лапками, поволокла в гнездо.— И не зевай. За детьми глаз да глаз нужен, а ты, поди, с соседкой лясы точишь.

— Бесцеремонно вы с ними обходитесь! — пошутил Андрей.— Прямо звериная царица.

— Ну, царицей не царицей, а звериной хозяйкой я, пожалуй, хотела бы стать.

Впереди за стволами блеснула вода, послышался шум горной речки. Елена, сбросив рюкзак с плеча на траву, заявила:

— Привал! — Достала из рюкзака котелок и, размахивая им в такт шагов, побежала к реке, предложив Андрею: — Можете присаживаться.

— Солнце еще высоко, — говорит Андрей, украдкой утирая пот. — Может, дальше пойдем?

— Я здесь всегда отдыхаю! — отвечает Елена, и Андрей только сейчас увидел на зеленой траве черный круг давнего кострища.

Елена ушла за водой, а Андрей стал складывать костер. Вернувшись, Елена подложила в костер корья и чиркнула спичкой. И сразу же, извиваясь по веткам, побежали юркие алые змейки.

С любопытством наблюдая за ловкими движениями Елены — она орудовала у костра так же привычно и умело, как опытная хозяйка у плиты, — Андрей охотничьим ножом обстругивал кол для тагана.

Вдруг, отбросив нож, он осторожно снял приставшие к коре дерева золотистые волоски и, протягивая их на ладони Елене, воскликнул:

— Глядите-ка, соболь!

— Не соболь,— равнодушно взглянув на ладонь Андрея, поправила Елена,— а всего-навсего соболиные волоски.

— «Всего-навсего»,— передразнил Андрей.— Да ведь это значит, что на этом самом месте недавно соболь был. Значит, у него недалеко гнездо. Это по соседству-то с портом. Такой зверь рядом с человеком селиться стал!

— Ну и что?

— Да вы не знаете, что ли, что такое соболь?

— Зверек такой,— иронически отвечает Елена,—с кошку ростом. При хвосте конечно...

Андрей усмехнулся:

— Э... нет! Неуважительно вы к соболю относитесь, а я привык его уважать. Соболь, знаете ли, штука редкостная. Чуть было совсем не истребили их, если бы не декреты Ленина об охране природы. Да... Так вот, если вас интересует, я как раз и приехал сюда соболей разводить.

— Разводить? — переспросила Елена.— Как же это?

— Обыкновенно. Как овец... кур...

— Так ведь те домашние!

— А эти дикие. Вот и вся разница. Ведь и диких зверей теперь разводят. Пятнистых оленей, песцов на Командорских островах, лосей — в охотничьих хозяйствах. А я вот соболя в тайге развести хочу.

— Трудно это, — задумчиво говорит вдруг посерьезневшая Елена.— Песцов, тех на островах разводят, оленей тоже... А тайга, она скорее на океан похожа, не на остров.

— А принцип разведения один: на основе учения Павлова о рефлексах.

— Интересно. Расскажите поподробней! — просит Елена.

— Это сложно. Вам, пожалуй, не понять.

— А, может, и пойму. Расскажите. Популярным языком.

— Ну что же, попробую. Вы знаете, соболь самый ценный зверь во всем мире. И поэтому его почти начисто истребили. Но в нашем плановом хозяйстве такое положение недопустимо. Поэтому Советом Министров утвержден план преобразования фауны всей страны. Фауна — это животный мир,— пояснил он.

Елена, чтобы скрыть улыбку, торопливо прихлебнула из кружки и поперхнулась.

— Этот план — огромное... прямо-таки великое дело! Надо восстановить исчезающие виды зверей. И не только восстановить, но и расселить их по всей нашей стране, повсюду, где они смогут жить! — Увлекаясь, Андрей почти кричал.— Вот у вас здесь, в Бурят-Монголии, водится самый ценный соболь — черный, баргузинский. Нигде на всем

земном шаре его больше нет. А почему бы, милая девушка, не жить ему в каждом нашем лесу? Как белка, например...

— Мечта! — вздохнула Елена, глядя на Андрея сияющими глазами.

— Да, мечта,— согласился Андрей.— Но мы идем к осуществлению этой прекрасной мечты. Уже разработана методика разведения диких соболей на воле. И я приехал научить этому здешних охотников.

— А в чем, точнее, состоит ваша методика?

— Ну, это уже дело узко специальное. Боюсь, неинтересно вам будет.

— А вы не бойтесь. Надо же о чем-нибудь разговаривать.

— Тогда слушайте! — и Андрей поудобнее уселся у костра.— Всякого зверя добывают ловушкой. В ловушку кладут приманку. Зверь приходит в ловушку поесть, ловушка захлопывается, и зверь попался, как мышь в мышеловку. Бери и делай с ним, что хочешь. Ну, а если зверя из ловушки не брать? Сделать так, чтобы она не захлопывалась и была для зверя только кормушкой. Тогда зверь к ней привыкнет и будет в ней регулярно кормиться. Выработается у него условный рефлекс в определенный час ловушку посещать. Тогда можно будет временно перевести зверя на положение домашнего животного: кормить его, наблюдать и улучшать породу. В нужный момент кормушку можно превратить в ловушку. Пойманных соболей переселять в другие республики или, подобрав пары, улучшать породу. Плохих, некрасивых выбраковывать. Постепенно вид соболя улучшится. Вот грубо, схематично и вся методика. Довольно просто. Однако это до сих пор нигде не делается на практике.

— Практика за наукой идет! — говорит Елена, внимательно разглядывая Андрея.— Вы скажите, почему наука это до сих пор в практику не внедряла?

— А вы думаете, это так просто: раз, два и внедрил? Ведь охотники привыкли по-старинке работать. Да и охотоведы только заготовку пушнины своим прямым делом считают.

— Вот уж неправда! — возмутилась Елена.

Андрей с удивлением взглянул на нее и поправился:

— Не все, конечно, но многие от работы по разведению зверей отмахиваются. Дело новое, трудное, беспокойное... Так что мне не столько соболем, сколько психологией людей заниматься придется... сознание охотников перестраивать. Правда, в этом деле я сильно рассчитываю на здешнего охотоведа... на товарища Седых. Слышал я, дельный он человек, тоже, говорят, мечтает в этом направлении. Так что, думаю, с товарищем Седых мы общий язык найдем!

— Обязательно! — сразу отозвалась Елена.

— Почему вы так уверены? — поинтересовался Андрей.

— Да уж знаю этого самого товарища Седых.

— Вот это вы меня порадовали,— сказал Андрей, и снова в углах глаз у него появились теплые лучики морщинок.— Вы, значит, его хорошо знаете?

— Как самое себя! — засмеялась Елена. — Короче говоря, товарищ Седых — это я!

— О-о! — удивился Андрей.— А про соболятника Сазонова вы не слыхали часом?

— Слыхала. Только ведь это не наш, это уральский ученый.

— Правильно. Одно время я работал в уральском заповеднике.

— Ну вот! — произносит Елена с непонятной досадой.— Вы и есть Сазонов? Вот никогда бы не подумала.

— А почему?

— Не похожи вы на себя. Я ведь книжки ваши знаю. Книжки солидные, а сами вы на ученого не похожи.

— Неужели?— поразился Андрей.— Это вы меня еще не знаете. Я такой ученый сухарь, беда! Так что давайте знакомиться.— И они пожали друг другу руки.

Неожиданно он, запрокинув голову и забавно сморщив переносье, втянул ноздрями воздух и замер.

— Журавлями пахнет, — проговорил он наконец.

— Скажете тоже, журавлями! — пожала плечами Елена.

А Андрей, почему-то смутившись, пояснил:

— Нет, не журавлями, конечно, а общее ощущение... Освещение... хмаринка в небе... Лес по-особому пахнет и ветер тоже... особенный такой. Понимаете? Это как перед ледоходом. Нет, вы не понимаете.

— Нет, как раз понимаю! — возразила Елена, тоже глубоко вдыхая воздух.

В это время резкий сильный трубный звук пронесся над тайгой. Это заиграли вечернюю зорю журавли. В небе, слабо поблескивая, появилась первая вечерняя звезда.

Звезды мерцали, подмигивая хитро и ехидно, словно предсказывая неудачу.

Никите стал скучно на них смотреть. До тошноты хотелось курить. С вечера и почти до самого рассвета не курил. Старые охотники говорят: не кури в зверовом скрадке, не выносит изюбр махорочного духу. Как почует он табачный дух, так отвадится от солонца, сам не придет и другим закажет.

А Никита был охотник старый, и скрадок свой («сидку»[1] по-забайкальски) сложил умело. Будто бурей-ветром в тайге каряги да валежины на склоне сопки наворочены. Ан нет, это Никита устроил сидку. Теперь он сидел и сосал нераскуренную самокрутку. Во рту горчило от табачных крошек. Всю ночь только и видел он перед глазами колодины сбомшелые да коряги корявые, да сквозь узенькую щелку между ними темносиний, обрызганный крапинками звезд лоскуток неба и часть травянистой площадки, расположенной чуть-чуть выше скрадка на склоне сопки.

Сопка по хребтине окаймлена кедрами, как шаль бахромой, а здесь, пониже, на южном склоне — кустарники, островки осин. Кольцо кустарников сомкнулось и вокруг солонца — небольшой площадки, по которой ранней весной Никита «пустил пал», то есть сжег прошлогоднюю траву, по-местному ветошь. На обгорелой плеши буйно поднялась молодая трава. Под высоким березовым пнем, у плоского белого камня, Никита раскидал синеватые комья каменной соли. Они поблескивают у основания пня.

Не только олени, но и косули, и вечно перепуганные маленькие оленьки-кабарожки, и зайцы любили «посолонцевать» у камня под березовым пнем. Белый пень этот служил Никите как бы экраном: кто поравняется с белым пнем, того отчетливее видать из зверового скрадка.

Сегодня, как и обычно, эти еженочные пиршества открыли зайцы. Серыми колобочками выкатились они на площадку и, приподнявшись на задних лапках, беспомощно опустив передние на живот, поставили длинные уши торчком, ловя все шорохи, бесшумный полет сов, и крик филина, и скрип надтреснутого ствола, и трепет ветра, запутавшегося в ветвях деревьев.

Их беспокоила груда колодин и коряг, сваленных как попало немного пониже площадки. Инстинкт подсказывал зайцам, что там, за этими колодинами, таится опасность. Но ветер дул сверху, от зайцев к

[1] Скрадок, сидка — укрытие, в котором охотники поджидают зверей вблизи водопоя, солонца или приманки.

корягам, а охотник, спрятавшийся за ними, боясь пошевелиться, сдерживал дыхание. И зайцы успокоились. Сидя на задних лапках и придерживая передними соленую землю у рта, они стали торопливо жевать ее, подергивая рассеченными губами.

Вдруг, метнув длинные уши в одну сторону, зайцы скрылись.

Никита насторожился: уж не изюбр ли идет долгожданный?

Среди кустарников мелькнула маленькая безрогая голова. На площадку, часто перебирая стройными ногами, вышла косуля. Она огляделась, повела ушами из стороны в сторону и, видимо, успокоившись, подошла к березовому пню. Не успев лизнуть соли, подпрыгнула и исчезла: ее испугал заяц, вернувшийся на площадку.

Вот в кустах снова послышался шорох, осторожные легкие шаги. Они стихли у края площадки. Затем из-за кустов высунулась большеухая голова на стройной шее. Убедившись, что опасность ей не грозит, на поляну вышла оленуха. За ней шел олененок. Они начали грызть и жевать соленую землю.

Никита стал целиться в оленуху.

По вершинам деревьев скользнул ветер, зашелестела листва, треснул сухой сучок. Оленуха испуганно вскинула голову и в одно мгновение исчезла. Олененок словно растворился в густой траве.

Охотник досадливо сплюнул, опустил ружье, стал прислушиваться, стараясь понять, что испугало оленуху. Вдруг на лоскутке неба между звезд появились рога оленя. Чуть покачиваясь, они медленно плыли над кустами. Ствол ружья скользнул следом за ними.

Олень, сердито рявкнув, вышел на площадку. Осторожно переставляя тугие, как натянутая тетива, ноги, олень пересек площадку и остановился против белого березового пня.

Олень смотрел на человека. Тонкие ноздри зверя вздрагивали. Вдруг он высоко подпрыгнул. Блеснула молния выстрела. Зверь ушел. Наступила тишина.

Вышел из засады охотник, выругался:

— Ах, язви тебя в оленя!

Закурил. Огонек папиросы красным глазком прочертил темноту и погас.

— Далеко не уйдешь,—пробормотал охотник.—Утром я тебя доберу.

Чуть свет Никита проснулся под односкатным балаганом, притулившимся к стволам двух лиственниц, достал из золы остатки вчерашней печеной рыбы, поел. Взял ружье, пошел в тайгу, зорко присматриваясь к следам.

На увале следов было много. На траве, подернутой серебром росы, они рассыпались темнозелеными пятнами. Узкие следы коров-оленух, маленькие — сеголеток, телят, родившихся в этом году. Несколько поодаль крупные отпечатки копыт оленя-быка. Охотник пошел по следам.

Елена и Андрей проснулись у костра. И опять кричали, курлыкали в синем небе журавли. Плакали над рекой чибисы. Андрей и Елена спустились к реке. Расстилалась широкая долина реки, серебристая от росы и тумана, с островами кустарников, пылающих, словно костры, в лучах восходящего солнца. Постояв над рекой, Елена, а за ней Андрей сбежали к самому урезу воды и некоторое время медленно шли вниз по течению.

На воду то падали тени, то вдруг исчезали. По камешкам прыгали трясогузки. Черная птичка-оляпка с веселой и простой песенкой ныряла с камня в воду и быстро бегала по дну заливчика, вся серебряная от облепивших ее пузырьков воздуха. На отмели важно шагал кулик, голенастый, точно мальчишка в засученных штанах.

Река брызгала пеной, катила круглые камни. Там и тут выдавались мокрые гладкие валуны. Вода перекатывалась через них и с ревом падала вниз потоком расплавленного стекла. Под валунами в пенистых водоворотах крутились глянцевитые листочки ив и лепестки черемухи. Белыми арками смыкались над рекой их цветущие ветви.

Следы изюбря вывели Никиту к небольшому осиновому островку. Пересекая островок, он спустился в долину реки. Над рекой висел густой туман. Никита пошел к реке.

Андрей и Елена остановились—путь им преградили отвесные скалы.

— Как же дальше пойдем? — спросил Андрей.

— А никак не пойдем! — лукаво взглянув на него и хитро улыбнувшись, заявила Елена.

— Значит, поплывем! — догадался Андрей.

— Ага,— кивнула Елена и, раздвинув кусты прибрежного тальника, принялась размаскировывать закиданный ветками небольшой плотишко (по-сибирски — салик).

— Вот на салике моем сплавимся.

— Что это вы его так запрятали? Боитесь, украдут?

— Ну, не украдут, а просто так угонят, а мне опять вязать придется. Неинтересное занятие, а без салика как без рук. Знаете, какая это удобная вещь!

— Да, — согласился Андрей, — в тайге летом самая удобная дорога — река.

— Хоть летом, хоть зимой, — подтвердила Елена и присела у плота, сбрасывая последние ветки.

В кустах, полускрытых туманом, Никите показались ветвистые оленьи рога.

Охотник, приложив руку козырьком над глазами, вглядывался.

Но туман над рекой был густой и тяжелый. Плотный белый занавес скрывал берег.

Никита отвернулся прикурить, чтобы не задуло спичку. Зажег самокрутку, снова повернулся к реке. Внезапно налетевший порыв ветра разорвал белый занавес над рекой, на секунду приоткрыв берег.

Старик посмотрел на реку.

На берегу как раз против него стоял изюбр. Его изюбр, давешний его подранок.

Никита узнал эту гордую лобастую голову, эти необычно большие для весеннего времени рога и пополз, не спуская глаз с оленя. Он уже был на расстоянии верного выстрела, но туман вновь сомкнулся. Охотник вскочил, в ярости плюнул и бесшумными звериными прыжками бросился к реке, перешел ее вброд и увидел, как ниже по течению, словно дразня его, мелькнули эти удивительные рога и неподвижно застыли над приречными кустами.

Никита бросился к ним, стараясь не упустить из виду, и когда в тумане показался неясный силуэт оленя, поднял ружье и выстрелил.

Вскинулась запрокинувшаяся голова, и все снова исчезло в тумане. Послышался топот, треск ломаемых ветвей, потом всплеск воды.

Никита бросился к реке. Оставляя кровавый след, олень плыл к противоположному берегу. Никита послал ему вдогонку еще пулю.

Елена и Андрей услышали выстрелы, вскочили. На берег выбежал раненый олень и, заметив людей, испуганно шарахнулся назад к реке.

Из кустов с другого берега показался Никита с изготовленным ружьем в руках. Увидев девушку, сердито проворчал:

— У, чтоб тебя разорвало... Носит ее!

— Стой! — сердито закричала Елена. — Не смей стрелять!

— Да ты что, Елена Андреевна? — испуганно сказал старик и, бултыхая ичигами по воде, торопливо побрел к Елене.

Олень рухнул. Елена бросилась к нему, приподняла его голову и закричала на старика:

— С ума сошел?! Убил пантача! Да ты знаешь, что тебе за это будет?!

— На вот! — сказал старик. — Неуж ты думаешь, что я дозволю?.. Подранил его браконьер какой-то... но солонце, должно... Ну, я добил. Сама знаешь: подранок — не жилец, волкам привада.

— В подранка ты бы два раза стрелять не стал! Я слыхала. Ты два раза выпалил!

— А раны три на нем, видела? — сказал Никита, торжествующе тыкая пальцами в лопатку оленя. — Две-то вот свежие, третья — давешняя. Вот!..

В душе он радовался, что олень был тот самый, ночной, и ран оказалось три. И радость эта прорывалась суетливыми движениями, с трудом сдерживаемой ухмылкой. Андрей укоризненно взглянул на Елену. Она поймала его взгляд, вспыхнула. Ей было до слез обидно, что именно Андрей с первого шага наткнулся на следы браконьера, тогда как до этого в ее хозяйстве не было ни одного случая нарушения закона об охоте.

— Ума не приложу, кто мог это сделать?.. У нас все охотники честные и вдруг такое воровство! — почти со слезами кричала она на Никиту.

— Так ведь рассуждение какое у людей! — вмешался охотник. — Зверь, он ничей, его убить — не воровство, а удача, фарт...

— Зверь — государственный, законом охраняется! Пора бы знать! — оборвал его Андрей.

— Это верно, — согласился Никита. — Да ить люди того не понимают. Разбаловался народишко, любого зверя валит без всякого соображения.

— Это кто же? Где? — возмутилась Елена и, с подозрением глядя на старика, добавила: — Что-то ты больно говорлив нынче! Помолчал бы. — Теперь ей уже казалось, что именно он и подранил и добил оленя,

— Так зверя-то жалко, — оправдывался Никита.

— Если жалко, — сказал Андрей, — браконьеров ловить надо, а не подранков за ними добирать! Этак, пожалуй, каждый убьет, а на чужого дядю сваливать начнет. Нашел подранка — браконьера ищи.

— Так ведь, мил человек, как вас величать не знаю, тайга — не город. — Никита покачал головой. — Человек в тайге, как иголка в стогу: пропал и концы в воду...

— Ничего, эти концы мы распутаем! — совсем рассердилась Елена.— А Андрея Павловича ты тайгой не пугай. Он ученый, биолог, специалист по пушному зверю.

Никита быстрым любопытным взглядом окинул высокую, по-городски щеголеватую фигуру Андрея и сразу попенял Елене:

— Что ж ты московского научника звериными тропами тащишь? Поди-ка у нас катера есть. С удобством могла бы в промхоз доставить товарища... — Помятое бабье лицо Никиты покрылось множеством мелких морщинок и каждая смеялась приветливо, почти подобострастно. — Вон куда московского человека закинуло. Ведь далее нас — тупик. Тайга глухая. Ближняя деревня — триста верст. Соскучитесь у нас. Хотя, скажу, счастливый вы человек. Всю землю повидаете, как говорится, от Москвы до самых до окраин. И в наш медвежий угол одним глазком глянете. У нас сла-авно. Ежели одним глазком-то один денек поглядеть.

— Товарищ сам хотел тайгой пройти, с хозяйством ознакомиться

Он долго у нас пробудет... не один денек. — Давайте, Андрей Павлович, поедемте! — и Елена снова наклонилась над плотом.

Андрей столкнул его на воду.

— Вы чего это? — спросил Никита. — Плыть думаете? Потопишь человека, Андреевна!.. Право слово, потопишь. Послушали бы старика да и шли в обход, кружным путем. Прямо-то дорога как бы дольше не вышла...

— Не привыкла я ходить кружными путями! — оборвала Елена.

— Ну, это я знаю. Тебе хоть кол на голове теши, вы Седые, все такие-то, чисто козлы упрямые, — ворчал старик.

И эта грубоватая его воркотня, создавшая ему репутацию старика с открытой душой, старика, который привык всем в глаза «правду-матку резать», рассеяла подозрения Елены.

— Смотри, как свертку у Каменного креста прозеваешь, тут вам и конец, — ворчливо напутствовал Никита.

Елена оттолкнулась шестом. Никита закричал вслед:

— У Каменного креста берегись!

Елена и Андрей плыли по реке. Кипела, пенилась, грохотала, сверкала на солнце вода. Ударяясь о камни, она разлеталась брызгами. Елена, стоя на плоту, орудовала шестом. Андрей и Буранка сидели, прижавшись друг к другу.

Андрей ворчал:

— Надо бы этого, вашего жулика Степаныча, на плот и прямо под суд сплавить. Ведь оленя-то он убил. И вы это знаете!

— Во-первых, не знаю! — возразила Елена. — Не видела. А, во-вторых, если вы по первому подозрению под суд отдавать начнете, всех разгоните. А в промхозе Никиты Степановичи план обеспечивают. Соболя-то ловить кто будет?

— Соболя ловить Никите я не доверю. Мне нужны самые умные, честные, знающие люди.

— Вот я и говорю: Никита нужен. Он как раз такой: умный, знающий. Его и надо к новому делу привлекать, а не отпугивать. — И считая вопрос о Никите исчерпанным, Елена сочла нужным перевести разговор на другое: — Ондатра! — указала она шестом на плывущего в заводи небольшого коричневого зверька. — Основа Согринского промыслового хозяйства. Возьмите-ка шест! А то реки у нас уросливые, с капризом, значит... Вон он, Каменный крест!

Андрей глянул вперед, куда указывала Елена. Над голой глыбой скалы одиноко вздымался в небо серый каменный крест. Плот стремительно несся по реке, но Андрею казалось, что это крест с огромной скоростью приближается к плоту. Андрей засмотрелся. Под крестом две березки, как две подружки в обнимку, стояли на косогоре.

— Засмотрелись? — усмехнулась Елена.— Команду мою слушайте! Тут фарватер знать надо!

Андрей кивнул и налег на шест. Но через минуту Елена остановила его:

— Полегче. Не нажимайте!

Андрей опустил шест и снова засмотрелся на березки, на Каменный крест.

— А вот теперь нажмите! — крикнула Елена.

Андрей оглянулся и упустил шест. Пока, наклонившись, он ловил его одной рукой, плот понесло.

— Да что же вы?! — с гневом закричала Елена.— Ну вот! В левый рукав несет! Перевернет, пожалуй!

Андрей успел поймать шест и «нажал», но было поздно. Плот стремительно несло в бурный левый поток. У подножья скалы, увенчанной

каменным крестом, плот покрутился на месте и нырнул в темную воронку водоворота.

Елена и Андрей оказались в воде, течение подхватило их и, ударяя о камни, понесло туда, где над шумным бурливым перекатом искрилось светлое облако водяной пыли.

Буранку, которой удалось ниже переката выбраться на бревно, несет к устью речки.

Собаку заметил стоящий на берегу пожилой бородатый охотник Федор Волков.

— Однако Елена опять искупалась! — сказал он сам себе и бросился вверх по течению, к перекату.

Стиснув зубы, Елена держалась за покрытый водой, словно облицованный зеленоватым стеклом камень. Увидев Елену, Федор помог ей выбраться.

— Там... еще... человек!..— едва выговорила Елена, стуча зубами.

Вглядевшись, они увидели Андрея, которому удалось зацепиться за упавшее в реку дерево. По этому дереву он и выбирается на берег.

Елена и Федор наблюдают за ним.

— Ты кого же это, Андревна, нынче искупала? — спросил Федор.

— Да вот товарища Сазонова, из Москвы.

— Пошто так? Человек новый, не успел приехать, а ты его сразу... Который раз тут кувыркаешься-то?

— Всего третий, дядя Федор... Что вы стоите там, Андрей Палыч?! Сюда идите. Приехали!..

Федор проводил Елену в свое зимовье, дал ей чистую рубаху, зипун и старые подшитые пимы.

— В деревне-то я уж и сам их давным-давно не нашивал, стыдно. Так и лежат они, эти старые пимишки. Когда ноги промочишь, сунешь в пимы-то, нога-то в них спит, как в раю, тепло, мягко!.. — Все это, конфузясь, объяснял Федор Елене, предлагая надеть пимы.

Пока она переодевалась, Андрей с Федором разожгли возле зимовья костер и стали сушить одежду. Оставшись в одних мокрых трусах, Андрей, чтобы согреться, отплясывал «танец диких» и, как ни старался удержаться, лязгал зубами.

Федор с ласковой усмешкой поглядывал на него и неторопливо надевал на острые палочки-рожни одну рыбину за другой и устанавливал эти палочки-рожни вокруг костра.

Из зимовья в зипуне, волочившемся по земле как мантия, и в громадных рыжих пимах вышла Елена.

— Вот и я,— заявила она,— при полном параде. Андрей Палыч, поздравляю вас с таежным крещением.

Федор спустился к лодке и, вернувшись с солдатской флягой в руках, протянул ее Андрею.

— На-ко вот, хлебните, — сказал он, — чтоб хворь-простуда не привязалась после купели-то охотницкой.

— Пустяки!—сказал Андрей.— Хворь-простуда не привяжется. А от лекарства охотницкого,— он взял из рук Федора флягу,— пожалуй, не откажусь.

— Лекарственное, это точно, — подтвердил Федор. —От тридцати трех хворей помогает. Однако едучая вещь, закуски требует. Вы омулька с рожня пробовали когда? — И Федор протянул Андрею один рожень с омулем.

Андрей взял палочку, стал неумело есть, а Федор подал флягу Елене.

— Да не пью я ее,— поморщилась Елена и, отхлебнув, сплюнула:— Тьфу! Горькая! Вот опьянею теперь.

— А ты закусывай скорее! Выпей еще да и закусывай.

Елена отхлебнула еще и, отдавая Федору флягу, чуть не уронила ее.

— Ну вот,— смущенно улыбаясь, забормотала она заплетающимся языком.— Вот говорила, опьянею... вот сразу и уже.

— Привычки нет,— заметил Федор и подал рожень Елене.

Размахивая рожнем, Елена несвязно и по-пьяному торжественно говорит:

— Федор Николаич, ты мне теперь этот, как его... забыла... Ну, да... ты мне теперь кум.

— Кум не кум,— снисходительно усмехается Федор,—а вроде крестного отца.

— Вот, вот,— обрадованно говорит Елена и, обратившись к Андрею, продолжает: — Это ведь сам Федор Волков! — и с торжеством посмотрела на Андрея. Она хвалилась «своим» Федором Волковым, как недавно хвалилась своим Байкалом, своими речками, своей тайгой со всеми ее обитателями, хвалилась так, словно все это принадлежало ей, Елене, словно сама она все это выдумала и создала. — Федора Николаича и в Москве знают. И лучшего соболятника во всей Сибири нет!

Елена была искренно убеждена в том, о чем рассказывала. Андрей заметил, что и Федор так думает.

Андрей с интересом рассматривает согринскую знаменитость. Федор ему очень нравится. Хищный, с горбинкой нос, белые усы, свисающие на окладистую кудрявую бороду, делали его лицо загадочным, суровым и непреклонно волевым. Рот жестко сжат. Углы губ опущены. Движения быстрые и четкие Еле уловимое чувство превосходства в зорких, как у хищной птицы, зеленоватых глазах, в горделивой посадке большой головы, в повороте сильной морщинистой шеи. Старик знал себе цену и не нуждался в похвалах.

— Федор Николаич нам соболеводство обеспечит, потому что он на всю республику гремит! — продолжает Елена.— И энергично откусив кусок рыбины, спрашивает Федора: — Гремишь, Федор Николаич? Ну, вот. Он гремит. Мы теперь, дядя Федор, ты, да я, да Андрей Палыч вот, над соболем, как над ондатрой, хозяйничать будем!

— Однако охмелела! — ласково улыбаясь, говорит Федор в ответ на последние слова Елены. Для него, старого соболятника, «хозяйничать над соболем» было невозможно. И слова Елены он воспринял как пустую болтовню.

— Елена Андреевна правду говорит,— подтвердил Андрей.

Федор счел шутку неуместной и не ответил на нее.

— Давайте-ка собирайтесь, товарищи,— говорит он,— довезу вас, однако, на лодке, а то вишь ноги-то ослабли у тебя да и язык заплелся. Лопотина[1] твоя пообсохла! — добавил Федор, снимая одежду Елены с жердины, укрепленной над костром.— Иди переоденься.

— Ага! — восклицает Елена, забирая одежду, и вдруг замурлыкав «Поедем на лодке кататься», отправляется в зимовье.

Федор взял косу и несколькими широкими взмахами накосил охапку тростника, собрал его и направился в лодку. Андрей, на ходу застегиваясь, тоже пошел за ним.

Федор стал укладывать в лодку тростник, устраивая сиденье.

Подбежала уже переодетая Елена.

Федор сдернул плащ-палатку, прикрывающую корму лодки, и Елена увидала там большую кучу ондатровых тушек.

— Не меньше сотни! — определила она и смущенно взглянула на Андрея.

Тот с раздражением передернул плечами. Кровь бросилась Елене в лицо. Ей было досадно, что тот самый Федор, которого она только что расхваливала как передового охотника, оказался браконьером.

---

[1] Лопоть, лопотина — одежда.

Старый охотник, он хорошо знал, что в Советском Союзе существуют установленные законом сроки промысла. Весной, когда у зверей и птиц появляется потомство, охота запрещена.

Шел уже май. У ондатры были малыши. Мех ее, правда, еще гладкий и блестящий, уже начал линять. Такая шкурка стоит в два раза меньше, чем зимняя, первосортная. Бить сейчас ондатру было совершенно невыгодно, и Елена не понимала, какие причины могли заставить Федора нарушить закон.

— Да, охотник зна-а-атный! — иронически протянул Андрей.

Федор не слыхал его слов. Наклонившись над лодкой, он заботливо устраивал из тростника сиденье для Елены. Потрогав руками, мягко ли, он выпрямился и сказал:

— Садись-ка! Так помягче будет,— и улыбнулся доброй стариковской улыбкой.

Елена, запинаясь, спросила:

— Ты что же... это... товарищ Волков, делаешь? Не знаешь разве, срок на промысел ондатры давно окончился?

— Так ведь опять от паводка вся как есть погибнет.

Не слушая его, Елена продолжала растерянно:

— Ведь это же... выходит, хищник ты, дядя Федор?

У охотника дрогнула бровь.

— Бью, значит надо! — коротко отрезал он.

— Это как же так «надо»? — не выдержал и вмешался Андрей. — Законы не про вас, что ли, писаны?

Федор промолчал и полез в лодку, видимо, не желая больше продолжать разговор.

— Ты что же молчишь-то? Набезобразничал и разговаривать не желаешь? — крикнула Елена.

— Я об этом, — с трудом сдерживаясь, ответил охотник, — с директором потолкую.

— И я поговорю! — многозначительно пообещала Елена.— Мы тебе это так не оставим. Выговор получишь!

Круто повернувшись, Елена пошла прочь от лодки. Андрей последовал за ней.

Федор, выпрямившись в лодке и держа в напружиненных руках весла, молча смотрел им вслед.

Елена шла очень быстро. Не глядя, перескакивала с кочки на кочку, где огибала валежины, ныряя куда-то между завалами, где перелезала через них, где, скользнув, подлезала под обомшелые буреломины.

Стараясь в точности повторять ее маневры, Андрей едва поспевал за Еленой.

Почти перед самым носом Елены затрещали кусты, и Андрей спросил:

— Что такое?

— Медведь сиганул! — пояснила Елена.— Их тут до пропасти в осиннике пасется. Вы не устали? Можно и потише,— сказала она, не убавляя шагу.

— Что вы? — с притворным возмущением воскликнул Андрей, вытирая пот со лба и кровь с расцарапанной щеки.

— Держитесь! Сейчас придем! — ободрила его Елена.

В самом деле лес вскоре расступился, открывая широкую спокойную реку и деревню. Одной длинной улицей вытянулась она на склоне распадка, огородами к сопкам, лицом к реке.

Это аймачный центр Согра.

Елена и Андрей пошли деревней мимо электростанции, мимо добротных бревенчатых домов, украшенных узорчатой резьбой по ставням, по

карнизам, по тесовым воротам. На секунду остановились в воротах с вывеской «Согринское государственное ондатровое хозяйство» и прошли в дом.

Елена швырнула рюкзак на лавку у порога и решительно шагнула к столу, где директор промхоза Боргуев — большеголовый, лысеющий со лба бурят, за стаканом чая просматривал газету.

Обессилевший Андрей опустился на лавку у порога. А Елена, совершенно забыв о нем, сходу набросилась на директора:

— Так, Раднай Вампилыч! Здорово хозяйничаете, товарищ директор! На две недели из промхоза отлучилась, а как будто целый век отсутствовала. Нарочно по тайге прошла, чтоб поглядеть, как вы тут без меня охотников распустили. Ну все как подрядились, браконьерят! Никита, тот хоть, понимаете, хоронится... а Федор заявляет прямо: «Надо, вот и бью!» Ну, что вы на это скажете, а?

— Я скажу,— вежливо улыбаясь, ответил Боргуев,— нехорошо гостя под порогом оставлять.—Радушно протягивая руки, он направляется к Андрею. — Здравствуйте, товарищ Сазонов, милости прошу к столу, дорогой... Вашу телеграмму я получил... Катер вам навстречу выслал. А вы, неужели напрямки шли по тайге?

— Так это моя профессия,— через силу улыбнулся Андрей,— по тайге пешком ходить... На катере-то через тайгу не поплывешь.

— Тоже правильно! — с лукавой усмешкой в глазах согласился Боргуев. Но видя, до чего измаялся Андрей, позвал: — Галсановна, проводика гостя отдохнуть.

Появившаяся из-за перегородки миловидная бурятка молча поклонилась Андрею и, спросив что-то у Боргуева по-бурятски, жестом пригласила Андрея следовать за собой.

— Методику товарищ интересную привез. Если оправдает себя на практике, проблема разведения соболя решена! — говорит Елена, глядя вслед Андрею.

— Однако легко ты проблемы решать стала! — усмехнулся Боргуев. — Ну, расскажи, что за методика.

За перегородкой в застланной белоснежными простынями постели и в такой же белоснежной сорочке лежит Андрей. С подносом в руках входит Галсановна. На подносе дымящийся стакан.

— Теперь горячее молоко пить надо! — говорит она, ставя на столик перед Андреем стакан, и выходит.

Андрей берет стакан, прислушивается к голосу Елены, доносящемуся из-за тесовой перегородки.

— Я и говорю: одним словом, вам наши охотники требуются и, конечно, хвалюсь Федором... А он... Федор-то... и Никита. И что с ними стряслось?

Андрей повыше натянул одеяло.

— Ворчит... Сердитая...

Андрей задремал.

— В общем методика простая и замечательная! — опять услышал он сквозь сон и, не открывая глаз, удовлетворенно улыбнулся.— А дело, кажется, понимает.

Андрея разбудил шум спорящих голосов.

— Паводок! Паводок! — вздрагивая от обиды, кричал звонкий девичий голос.— Да батя-то что вам за прогноз?!

В ответ ей гудел мощный бас.

Андрей поднялся с постели и выглянул в окно.

Звонкий голос принадлежал невысокой смуглой девушке с белокурыми косами, стоявшей у двери промхозного склада, а бас — широкоплечему

краснолицому охотнику. Он размахивал перед девушкой связкой ондатровых шкурок.

— Примай, Катерина, тебе говорю.

— А я тебе говорю: не приму.

— А чего же мы с ней,— охотник взмахнул шкурками,— с пушниной этой, делать станем?

— А чего хотите! Сами вольничали, сами теперь разбирайтесь.

— Это как же теперь понимать, товарищ Волкова?

— А так, товарищ Долгушин, штрафовать будем! — И Катя так возмущенно тряхнула головой, что белокурая коса ее перескочила со спины на грудь.

Долгушин крикнул:

— Ты отца своего сперва штрафуй!

— И батю оштрафуем! — ответила Катя и сердито перекинула косу за спину.— Идите вон к директору, объясняйтесь!

— Федору Волкову, значит, можно — он нам папаша. А которые не сват, не брат, не двоюродный плетень, тем — штраф! — язвительно пробасил Долгушин.

Перекатываясь на коротких ножках, словно из-под земли вынырнул Егор Иванович — маленький толстый охотник с большим лысым лбом. Седые брови его топорщатся и закручиваются концами кверху над маленькими, юркими и сверлящими, как буравчики, глазками.

Еще издали закричал он на Долгушина:

— Да я тебя за одно вранье твое подлое... Федор Николаевич ни одного хвоста беззаконно не взял и браконьеров ненавидит от души! Помнишь, как Никитку-то он поучил? — И не обращая внимания, слушают его, нет ли, старик продолжает: — Пошли это... по Сухой Речке мы с Федором... косачишек пострелять. Косачишек дивно[1] было там. Играли бра́венько[2]. А по берегам, по озерку утей этих насыпано. Детву выводят. Вдруг видим, Никитка прямиком по осиновому частику лошаденку гонит, а в телеге — пестери[3]. И в пестерах яйца утиные. Видимо-невидимо! Федор ижно мучной стал весь. «Ах, говорит, язви тебя! Вертай назад!» Никита было упираться. «Вертай, говорю!» Никита повернул. Доехали до озерка. Федор командует: «Сымай пестери! Осторожно!» Никита снял. «А теперь, — Федор кричит, — все яйца разложи по гнездам. Да не разбей, мотри! Сам проверю. Все до одного». И с тем ушел. Никита-то цельный день по камышам полозил, яйца раскладал. Че смеху с им! С тех пор Никита — тпру! «Сам, говорит, не хищничаю и внукам закажу». Осознал!

— Осознаешь, как сутки-то по камышам пополозишь! — засмеялась Катя. — Вот и ты, Долгушин, после штрафу враз все осознаешь.

Во двор промхоза вошел Федор Волков со всей своей бригадой охотников. Рядом с Федором идет Мефодий. Нескладный, тощий, он шагает широко, глядит в землю, точно старательно мерит ее длинными ногами в высоких резиновых сапогах, закатанных до колен. Широкие для его худых ног голенища при каждом шаге хлопают его по икрам.

Охотники молча прошли в дом. Остановились около порога, поздоровались с Галсановной.

— Чего стоите? Не свататься пришли,— хлопотливо заговорила Галсановна, ответив на приветствие. Вышла и сейчас же вернулась с дымящейся жаровней. Поставила ее на стол.

— У нас с тобой, Раднай Вампилыч, серьезный разговор,— начал было Федор.

---

[1] Дивно — много.

[2] Бра́венько — хорошо.

[3] Пестери — большие корзины из ивовых прутьев.

— Разве дом мой самый бедный в улусе? — обиженно спросила Галсановна.— Саламат[1] съедите, тогда говорить станете,— и, обращаясь к Боргуеву, укоризненно добавила что-то по-бурятски.

— Если в доме есть пища, рот гостя сначала едой занят, потом беседой,— перевел Боргуев охотникам слова жены.— Прошу к столу.

Охотники, одергивая рубахи и оглаживая бороды, неохотно уселись. Федор, слегка откинувшись на спинку стула, глядит хмуро, покусывая кончик уса. Сейчас он больше чем всегда походит на сердитую, нахохлившуюся большую птицу.

Галсановна поставила на стол клокочущий, ярко начищенный самовар.

— Погоди ты, Галсановна, с чаем,— говорит Боргуев и сам налил охотникам водки.

Охотники выпили. Федор крякнул, отер усы и похвалил.

— Хороша отрава! — Помолчал и продолжил: — Мы к тебе, Раднай Вампилыч, не гостеванами пришли! — и еще больше нахмурил широкие черные брови.

— Знаю, — отвечает Боргуев. — И я с вами, товарищи охотники, поговорить хотел. Это что же с ондатрой-то у нас получилось? Охотовед вот жалуется.

— Перед приезжим осрамились! — сердито говорит Елена.— Человек привез новый способ разведения соболя, а тут, на-ко, законы промысла нарушают. Да еще говорят о себе: государственные люди.

Федор, не слушая Елену, продолжает:

— Хочу совет тебе дать, Вампилыч. По всем приметам, паводок нынче будет высокий. Ну и пало мне на ум,— он покосился на Елену,— в государственном интересе бить ондатру всю дочиста. Пушнину дадим. А ежели допустить до паводка, ондатра без пользы погибнет. Вот мы и взяли ее, покуда она с малым дефектом. Линька-то весенняя еще не началась почти. Шкурка-то, погляди, какая бравая! Первым сортом пойдет. Всех бы охотников сейчас на ондатровый промысел кинуть. Враз бы промхозный план выполнили. А так ведь краснеть нам придется, и тебе больше всех. Ты меня послушай, чего советую. Или лучше, чтобы зверь погиб задаром? Так, товарищ охотовед?

— Не погибнет! — уверенно заявила Елена.— Спасем! Наука поможет.

— Кто зверя в глаза не видал,— возразил Федор,— тому зверовая наука ничего не дает. Мертвый она у тебя капитал, наука твоя! И, может, зря ты ее привезла сюда, ондатру, может, вовсе нету ей здесь жизни.

— Стало быть, надо ондатру бить! — с глубокомысленным видом заключил Мефодий.

— Это кто же вам позволил бить ондатру? — входя, резко спросил Андрей, сразу вступая в разговор.

— Бригадир позволил! — заявил Мефодий.

— Выходит, у вас бригадир свои законы устанавливает? — спрашивает Андрей попрежнему резко и, пройдя через комнату, садится у окна.

— А что ж, в бригаде бригадир — закон,— подтвердил Мефодий.— Федор Волков баловства не посоветует. Болеет за государственный интерес, проявляет инициативу.

— Нет уж, так болеть — недолго и помереть! — заявил Андрей. — Если ондатре гибель угрожает, ее спасать надо, а не бить. Тогда и будет у вас организованное хозяйство, а не хищнический промысел.

— А ты, товарищ, как вас величать, не знаю, — повел бровью Федор, обращаясь к Андрею,—ты хотя и ученый, но обстановку нашу не знаешь!

---

[1] Саламат — бурятское национальное кушанье из муки.

— Все умные! Все ученые! Крученые!—подхватил Мефодий.— А мы Федору верим больше всякой науки.

— Тебя не спрашивают, ты не сплясывай, — оборвал Федор, — не залетай.

— А вы напрасно наукой швыряетесь,— говорит Андрей.— Не мешает к науке-то прислушиваться, уважать ее.

Федор смерил Андрея пренебрежительным взглядом.

— Я науку уважаю! — отвечает он.— Однако и у нее осечки случаются. Особо, если эту науку к жизни прислонить не умеют.

— О науке мы пока говорить не будем! — остановил его Боргуев. — Сейчас речь у нас о законе идет. Ты знатный охотник. Большой человек. Поэтому и спрос с тебя большой. По тебе другие равняются. Закон-то у нас какой? Нарушил срок промысла — плати штраф. Вот и тебе придется.

Такого поворота не ожидала даже Елена.

— Постой... Как же так, Раднай? Погоди! — говорит она.

— А что же? По-моему, директор правильно решил! — говорит Андрей.

Федор помолчал.

— Раз такое дело, — произносит он наконец, — уплатим. Волковы еще никому не должали. А прав все одно — я!

Он встает.

— Да погоди ты, дядя Федор! — закричала Елена.— Чего взлетел-то?

— Раз такие разговоры пошли, выходит, дружба врозь. Мы не навязываемся. Договор наш с вами истек, новый подписывать не станем. Ищите, Раднай Вампилыч, других охотников. А мы... ну хошь на рыбалку подадимся. Гослов возьмет!

— Мы не пропадем! — подхватил Мефодий, — а вот ты, Раднай, намаешься без охотников-то!

— Счастливо оставаться! — говорит Федор. — Спасибо на угощенье, Галсановна.

— Зря уходишь, — укоризненно говорит Галсановна. — Кто туда-сюда кочует, все котлы разобьет.

В дверях Федор столкнулся с дочерью.

— А ты чего здесь крутишься? — грозно спрашивает он.

Катя поджала губы, ответила чуть-чуть вызывающе:

— Я при исполнении служебных обязанностей, батя. Вот квитанцию надо выписать на всю вашу потраву. Так что, товарищи охотники, давайте считать.

— Без нас сосчитаешь, — обронил Федор и шагнул через порог.

За ним вышли остальные охотники.

Хлопнула дверь в сенцах.

Елена обратилась к Боргуеву:

— Неважный из тебя дипломат, Раднай!

— Здесь тонкой дипломатии не требуется. Партийная принципиальность нужна. Вот у товарища Кати Волковой принципиальности учиться надо! — говорит Андрей.

— Ну, знаете, мы с такой принципиальностью и плана не выполним и горя натерпимся. К людям тоже подход нужен, — крикнула Елена и вышла следом за Федором, так же громко хлопнув дверью.

Боргуев и Андрей остались одни.

— Да-а, — протянул Боргуев задумчиво. — Эх, Федор, Федор...

— А вы не волнуйтесь! — заметил Андрей. — Одумается. — Он встал. — Мне бы хотелось и с другими охотниками познакомиться.

— Ну что ж, пойдемте! — поднялся с места и Боргуев. — По воскресеньям почти все на аймачной площади собираются.

На аймачной площади, расположенной в центре деревни, стоит большой магазин айпо — излюбленное место встреч охотников.

Возле магазина обсуждали необходимость какой-либо покупки, здесь же рассматривали приобретенное.

Группа девушек окружила Катю, которая, накинув на плечи новую косынку, кокетливо вертелась перед подругами. Девушки, согласно и одобрительно кивая, приговаривали:

— Баско! Хорошо!

Группа парней рассматривала новенькое, только что вынесенное из магазина ружье, купленное кудрявым пареньком Яшей.

Молодой охотник-бурят Уладай взял ружье, подержал, прищелкнул языком и спел какую-то шуточную хвалебную песенку.

— Ох, и ружьишко бравое! — восхищается Долгушин.

К группе парней подошли Андрей и Боргуев.

Боргуев взял ружье, посмотрел, сказал скупо:

— Ничего. Добропорядочное ружье. Однако у нас на складе и лучше есть.

— Так у вас-то в обмен на пушнину. А я уже почти что и не охотник! — с гордостью, которая показалась Андрею непонятной, ответил Яша.

— Он студент! — тоже гордо сказал Уладай, и гордость обоих парней стала понятна Андрею.

— Разрешите? — попросил Андрей ружье и, взяв, посмотрел в стволы и приложил к плечу:

— Прикладистое ружьишко, — сказал он, возвращая ружье, — и бой кучный должен быть.

— Будто спец? — недоверчиво улыбнулся Яша, которому было приятно, что московскому научнику нравится ружье, и пригласил Андрея: — Айдате с нами пристреливать.

Стрельбище открыли на поляне, окруженной нежнозелеными лиственницами. Стреляли по бутылкам. Они блестели на солнце и разлетались после выстрела слепящими глаза осколками.

— Разрешите? — попросил Андрей.

— Бутылки все! — заявил Уладай.

— А ты в картуз мой стрель! — предложил Долгушин. — Да не бойсь! Все одно не попадешь.

— Я-то не боюсь, — засмеялся Андрей. — Да тебе, пожалуй, жалко картуз станет.

— А ты чужого картуза не жалей! — советует Яша. — Докажи только, не осрамись.

— Стреляй давай! — не отстает Долгушин.

— Жалко, испорчу вещь! — улыбается Андрей.

— Боишься... Вот и «жалко»! — смеется над Андреем Долгушин.

— Ну, я вижу, этому картузу твоя голова надоела, — засмеялся и Андрей. — Кидай!

Долгушин подкинул картуз. Тот закрутился, взлетая все выше и выше. Парни, удивленные тем, что Андрей долго не стреляет, притихли. Яша не выдержал, сказал Андрею сердитым шопотом:

— Стреляй. А то ведь он тебя на весь аймак просмеет.

Картуз достиг наивысшей точки подъема и, на мгновение застыв в воздухе, начал падать. Андрей молниеносным движением опытного стрелка вскинул ружье.

Выстрел хлопнул глухо. На смеющихся охотников посыпались мелкие тряпочки.

— Вот как! Только перья летят!

— Ну, вот видишь! Говорил я тебе, — говорит Андрей, виновато

взглянув на Долгушина. — Что теперь делать? Может, в мою попробуешь?

Вместо ответа Долгушин вдруг позвал:

— Мария!

Тотчас подошла жена Долгушина, молодая, миловидная женщина.

— А ну, стрель по шапочке! — предложил ей Долгушин.

Марья с застенчивой улыбкой взяла у Андрея ружье.

— Кидай кепку! — скомандовал Долгушин. — Да попрощайся с ей напоследок-то!

Андрей, недоверчиво оглянув Марью Долгушину, подбросил кепку.

Марья вскинула ружье. Хлопнул выстрел — и через минуту мальчишки притащили Марье изуродованную кепку Андрея.

Марья усмехнулась и, потупившись, подала Андрею лохмотья.

— Уж извиняйте, — проговорила она.

Андрей рассмеялся.

— Ну, что же, — говорит он Долгушину, который, с ласковой гордостью поглядывая на жену, тоже смеется. — Пойдем новые покупать!

Вечереет. Садится за сопки солнце. Длинные тени ложатся на улицы Согры.

Хлопают калитки, выпархивают из них принаряженные девушки. Обнявшись за плечи, ходят по улицам, поют песни.

Провожают гармониста в институт... —

чистым сильным голосом запевает Катя.

На бревнах возле строящегося клуба сидят парни. Гармонист Яша растянул меха, склонил набок кудрявую голову, прислушался. Донесся до парней звонкий чистый голос Кати:

До свиданья, до свиданья, милый друг...

Гармонист с изменившимся лицом вслушивается в тоскующий напев. А голос все поет, выводит высоко-высоко, так, что хочется запрокинуть голову и посмотреть вверх.

— Да,— вздохнул один из парней,— однако сохнуть станешь ты по ней...

Гармонист, не отвечая, стал подыгрывать.

Не вернешься, не вернешься к нам назад,—

грустил голос.

Песня вдруг оборвалась. Гармонист умолк тоже. Меха вздрогнули.

Сидят на скамейке у ворот промхозной конторы охотники. Отдыхают. Попыхивают носогрейками, дымят козьими ножками. Вспышки цыгарок поочередно выхватывают из темноты то одно, то другое бородатое морщинистое лицо.

Высоко в небе, прорезая воздух острыми крыльями, пронеслись птицы. Охотники, запрокинув головы, провожают их взглядами.

— Рефлекс, говорит, соболю привьем!..

— Соболь нужен... рефлекс надобен... а охотник, выходит, не надобится... Самого Федора от промхозу отвадили...

— Никто Федора не отваживал от промхоза, и ты не сочиняй, Долгушин, — возражает спокойно Боргуев. — А про рефлекс нам товарищ Сазонов все объяснит.

Мимо бревен, на которых сидели девушки, проходит Елена.

— Еля! Садись с нами! — позвала Катя.

— Некогда мне! — отозвалась Елена не останавливаясь.

Катя вскочила, побежала к ней.

— Да будет тебе переживать! Вот не пущу и не пущу. Посидишь с нами, развеешься! — И, усадив Елену, кивнула на приближающегося Андрея. — Вон твой научник идет! Прямо на тебя курс держит.

— Да ну его! — отмахнулась Елена. — Суток нет как приехал, а сколько крови испортил.

— Он тебе, попомни мое слово, еще не столько испортит! — продолжала смеяться Катя.

Андрей подошел, поздоровался с девушками и, как ни в чем не бывало, уселся рядом с Еленой.

Девушки растерянно переглянулись. Потом, сдерживая смех, вспорхнули, как по команде, и пестрой стайкой торопливо пошли прочь. Отойдя на некоторое расстояние, громко расхохотались.

— Это надо мной с вами,— сердито сказала Елена.

— Что? — не понял Андрей.

— Смеются вот! Не умеете вы себя вести. Что утром с охотниками, то и сейчас! Не понимаете, что принято и что нет,— отрезала Елена, поднялась и ушла.

Андрей остался один.

Долгушин, кивая на проходящую Елену, говорит:

— Человек ей выход предлагает, как, значит, поступить, чтобы без плана не остаться, а она этого человека штрафовать.

— Как ты-то, Вампилыч, сообразил, — начал Мефодий. — Елена, та, конечно, молодая, вольничает, но ты... не пойму! Ондатра тонет, план гибнет, а ты за соболя хватаешься! Запутали положение.

— Ничего. Наука подсобит разобраться, — спокойно отвечает Бургуев.

— Наука наукой, а Федор, однако, ушел, — неопределенно протянул Мефодий.

— Один охотник, хотя бы и Федор Волков, погоду не делает,— возразил Боргуев. — Волков соболя обметом ловить силен. А нам наука другой способ предлагает.

— Не ента ли наука, что на лавочке с девками хаханьки разводит? — вмешался Долгушин. — Пустой парень. Только что стрелять мастак.

— Да-а... — задумчиво согласился Мефодий. — Соболь, он зверь самостоятельный. К нему то-он-кий подход нужен.

— Э, что тут говорить! — взволновался Егор. — Все мы против Федора по части соболя мальчишки.

Андрей поднялся с бревен и подошел к охотникам.

Мефодий посмотрел на Андрея и вежливо спросил:

— А что, товарищ ученый соболятник, много ли ты своим способом соболей взял?

Андрей на секунду задумался:

— Сотни две с лишним...

Охотники переглянулись, кто-то хмыкнул, а Долгушин сказал, не выдержав:

— Да, паря! Это ты хватил. Федор Волков, тот за всю жизнь и половины не взял.

— Что ты все «Федор Волков» да «Федор Волков»! Что, других людей нет, что ли?! — возмутился Уладай. — Федор Волков по-старинке действует, а товарищ — по науке. Его способ рефлекс называется!

— А ты откуда знаешь? — спрашивает Долгушин.

— Один другому рассказывает, весь поселок знает, только ты ничего не знаешь! — заявил охотник-бурят Цибик Башкуев.

— Рефлекс? Рефлекс я знаю. К собаке рефлекс применимый: собака на рефлекс пойдет, а соболь не пойдет.

— Почему вы так думаете? — заинтересовался Андрей.

— Почему? А что, вы хотите соболя с энтой Жучкой сравнивать? — Мефодий показывает на собаку, которая вертится тут же. — Ну, тогда ее и промышляйте! Шкурка тоже справная! — Все засмеялись, а Мефодий продолжал. — К примеру, взять меня. Прошлую зиму была у меня верная парочка соболей на примете. У одного еще ушко рваное было... Ну, и была у них, ясное дело, привычка по одной тропочке ходить. Решил я привычку эту использовать, вроде как ты собираешься, — пояснил он Андрею.— И поставил на этой тропиночке капкан, ну куды хитро поставил! Ну и, конечно, оба они ушли. Ни разу с тех пор по тропочке этой не ступили. А Федор, значит, их за двадцать верст встренул и поймал. Как раз по ушку-то я и опознал.

Все засмеялись, Мефодий добавил:

— Вот тебе, паря, и привычка! — И продолжал веско. — Настоящий хозяин тайги тот, кто ее нрав знает, кто с медведем не однажды в обнимку схватывался, как вон Федор Волков. А эти все кормушки-игрушки твои — теория! — Мефодий бросил окурок, сплюнул на него, растер ногой и подытожил: — Вот, товарищ научник, как вышло-то. Не поняли мы вас али, еще сказать, вы нас... Вот дело-то совместно и не завязывается.

— На лекцию! На лекцию! — пронзительным голосом закричала, подбегая, голенастая девчонка. — Раднай Вампилыч! Забыли?

Боргуев неторопливо поднялся.

Поднялись и остальные охотники.

— Идем с нами культурный уровень повышать! — пригласил Андрея Долгушин.

Андрей в знак согласия кивнул и вместе со всеми пошел к зданию клуба.

В большом зале клуба было уже много народу: охотники с женами, молодежь.

На кафедру поднялся Боргуев.

— Ну, о чем у нас сегодня разговор будет? — спросил он.

— О международном положении,— сказал Уладай.

— И еще обещали литературную беседу, — напомнила Марья Долгушина.

— Произведение Тургенева «Записки охотника» хотели проработать, — подхватила Катя.

— Будет тебе! «Записки охотника»! — передразнил Катю Долгушин. — Вон от энтого охотника, — он кивнул на Яшу, — поди-ка каждый день записки получаешь. Вот и читай... полное собрание сочинений! А мы о международном положении хотим послушать!

Около дома Волковых остановились Катя и Яша. В темноте мерцает огонек папиросы. Слышна песня Уладая вдалеке.

— Ну, до завтра, Катюша.

— До завтра, — отвечает Катя.

Звякнула щеколда, торопливо и дробно застучали удаляющиеся каблучки.

Электрическая лампа под кремовым абажуром заливает комнату мягким светом. Ковры из звериных шкур на полу, на стенах. На шкурах оружие, рога, карта мира.

Федор, сидя у радиоприемника, слушает последние известия. Входит Катя.

— Батя! — позвала она негромко.

Федор не шевельнулся.

— Батя! — повторила девушка. — Вернись в промхоз! Ну, к чему

ты принципиальность свою показываешь? Какой из тебя рыбак? Все одно в промхоз вернешься.

— Ждите! — буркнул Федор.

Катя рассердилась, закричала:

— Хочешь промхоз под удар поставить? Елька вон плакала сегодня из-за тебя...

— Да сгори она совсем!

— К чему ты только это говоришь? Совесть у тебя есть?

— Замолчи! Она твоего отца на всю республику опозорила, а ты.. Ишь, заступница какая выискалась! — прикрикнул Федор.

— Ну и ладно! — Катя глянула на отца такими же, как у него, злыми глазами. — Без тебя управимся!

В дверях комнаты появляется мать Кати, говорит устало:

— Опять спорятся, хоть дом сгори, хоть мать умри... Уймись, Катерина.

Но Катерина не унимается, а кричит отцу еще громче:

— Сама за тебя на водоем встану! Что ж ты думаешь, не управимся? Еще как управимся. И соболя отловим без тебя, люди найдутся! В общем, батя, я тебе так скажу: незаменимых у нас нет...

Одним духом выпалив все это, Катерина взглянула на отца, на мать и, махнув рукой, заплакала.

Раннее утро. Цепь озер, уходящих к Байкалу, замыкает горизонт серебряной чертой.

На берегу озера охотники промхоза грузят на лодки колья и пучки тальниковых прутьев, лопаты и топоры. Поодаль Федор, Никита и Мефодий укладывают в баркас рыбацкое снаряжение: невода, сети, саки.

Накинув на борт баркаса невод, Федор, сидя на корточках, ремонтирует его деревянной иглой-челноком.

На мотоцикле подъезжает Боргуев. Оставив мотоцикл возле моторки, он подходит к Федору.

— Хо, Федор! Да ты что, всерьез за невод взялся?

— Мое слово такое: сказал — отрезал, — отвечает Федор. — Пора бы тебе знать! — и, с подчеркнутой неуклюжей вежливостью вытягивая край невода из-под ноги Боргуева, добавляет: — Извините, пожалуйста, вы на снасть наступили.

Боргуев молча пошел к своей моторке. Там уже ждут его Елена и Андрей.

— По ко-оням! — скомандовал Боргуев, и охотники поспешили к лодкам.

— Отрывайсь! — крикнул дребезжащим тенорком Егор Иваныч, и моторка, а за ней цепочка лодок на буксире и стайка парусников «оторвались» от берега.

Из широкого протока в озеро под полными парусами вылетел баркас, в котором сидит вся бригада Федора.

Рыбаки видят, как охотники строят на буграх искусственные хатки, перегораживают озеро длинной грядой сплавин.

— Эй! — закричала Катя. — Дед Мефодий, глянь-ка, что мы тут придумали.

— Мы вашему баловству не зрители! — кричит Мефодий.

Рыбаки хохочут, только Федор серьезен и даже не смотрит в сторону охотников.

— Чего это вы кукишей-то понатыкали? — спрашивает Никита, пренебрежительно указывая на искусственные хатки ондатр, напоминающие копны.

— Чудак-рыбак! — обиделся Уладай. — Ведь это же искусственная хатка. В ней ондатра поселится!

Наблюдают за строительством хатки Андрей и Елена.

— Вокруг хаток волноограничители необходимы! — говорит Андрей и, ловко вырезав лопатой кусок сплавины, устраивает вокруг хатки вал-волноограничитель.

— Неглупо! — одобрила Елена и, обращаясь к Кате, скомандовала: — Сообщи по бригадам, чтоб возле хаток такие валики ставили.

— Есть! — козырнула Катя и, отталкиваясь шестом, направила свою плоскодонку в соседний проток.

Всюду по озерам кипит работа.

Звенят песни.

— Работнички! — засмеялся Никита, проезжая мимо Егора. — Хоть пень колотить, абы день проводить. А на поверку выйдет от ваших игрушек один убыток. Первый шторм все размечет!

В это время баркас поравнялся с моторкой Боргуева, стоящей в камышах.

— Ну, как дела, чудаки-рыбаки? — спрашивает Долгушин.— Невод мокнет, рыбак сохнет? А мы-то вот ондатру спасем, за соболем подадимся.

— Куда надумали? — обеспокоенно спросил Никита.

— А в Собольи Гольцы! — махнул рукой на хребты Долгушин.

И баркас проплыл мимо.

Хмурый и сосредоточенный сидит за рулем Никита. Обернувшись, встревоженно говорит Федору:

— Слыхал, Николаич, в наши места собираются! А?

— Ты их купил, что ли, наши-то места? — уронил Федор пренебрежительно.

— Да как же? Купил не купил — нашел! — отвечает Никита и, вдруг подрулив к берегу, выскакивает прямо в воду. — Мешочек-то подай мой! — просит он Мефодия и торопливо объясняет товарищам: — Вот какое, паря, дело-то. Вертаться приходится. Не серчай, Николаич, но тут омуль, а там — соболь. Сам понимаешь, разница!

— У каждого своя голова при себе! — хмуро отвечает Федор. И вдруг, взмахнув веслом, сердито закричал товарищам: — Ну! Огребайся дружнее. Чего стали?

И баркас поплыл.

Кабинет Боргуева в конторе промхоза. За столом Боргуев, Елена и Андрей склонились над картой.

— Самые соболиные места вот! — указал на карте Боргуев. — Так и называются: Собольи Гольцы. Только путь туда страшный. Через Чортово болото. И тропка через него, как ниточка. И ориентиров по тропке почти никаких... Идешь, как охотницкий нюх ведет... Оступился, пропал... Летом туда не каждый рискнет.

— Да! — говорит Андрей озабоченно. — На такое дело, Елена Андреевна, людей, как в разведку, отбирать надо, как говорится, проверенных.

— Самые проверенные на Байкале рыбу ловят. По вашей милости! Но и за остальных я ручаюсь. Я всю их жизнь знаю, каждого по сто раз проверила. Пойдут Егор Иваныч, Уладай, Долгушин. А проводником, к вашему сведению, я Никиту пригласила. Конечно, будете возражать?

— Конечно, буду.

— Он один знает, как итти.

— А я ему не доверил бы. Вспомните оленя-то. Случай показательный.

— До каких пор вы меня учить будете? — сердито спрашивает Елена.

Андрей молча, с любопытством взглянул на Елену.

В кабинет, предупредительно кашлянув за дверью, входит Никита.

— Ну как, Никита Степанович? — спрашивает Елена. — Надумал?

— Надумал! — решительно заявляет Никита. — Зимы ждать надо! По снегу я вас шутя проведу! А сю пору ходу туда нет! — Он говорит страстно, убежденно и искренне. Им движет желание задержать этих людей, не пустить их в свои заповедные места.

— Зимы ждать мы не можем, — так же решительно возражает Андрей. — Боитесь вы, другой пойдет!

— Мил человек! — почти запел Никита. — Да разве обо мне печаль? Как бы наука-то не потонула. Ведь путь какая погибельная. Немало костей по дорожке к тем заветным местам сгнило. Об этом и упреждаю... Зимы ждать надо.

— Нельзя, — говорит Боргуев. — Не успеем тогда соболя к ловушкам привадить. И ловушки-то, их построить надо. Да еще освоить. Если сейчас не пройдем, план расселения не выполним.

Никита понял, что этих людей не запугаешь и не задержишь, что необходимо соглашаться, иначе обойдутся без него.

— Ага! — он понимающе поджимает губы.— Значит, если до зимы там не будете, то и соболя в этом году не взять?

— Вот именно! — подтвердил Андрей.

— Понятно, — решительно говорит Никита, — надо итти!

Добротный дом Никиты во дворе, огороженном высоким глухим забором. Собака на цепи. Никита поднимается на крыльцо, тщательно вытирает ноги. Входит в дом.

Старуха-жена встретила Никиту у порога и с поклоном приняла у него картуз и опояску. Скинув у порога сапоги, Никита в одних носках проходит по свежим половикам в передний угол, установленный поблескивающими при тусклом свете лампад иконами.

Размашисто крестясь двумя перстами и не отрывая глаз от икон, Никита кинул через плечо жене:

— Собери припас!

— Далеко собираешься? Ежели опять панты[1] думаешь взять, погодил бы маленько, а? — робко посоветовала старуха.

— Недели на две всякий припас собери! — отходя от икон, скомандовал Никита.— Промхозников в Собольи Гольцы поведу.

Старуха всплеснула короткими полными руками:

— Это в свои-то заповедные места? А сам где же добывать станешь? Другие все повыбьют. Не оставят тебе. Ты бы так и заявил, что, мол, место твое.

Никита зло глянул на старуху. Подойдя к большому кованому сундуку, открыл его и достал связку собольих шкурок. Пересматривая их, проворчал:

— Гляди, червь заведется! Сгноишь добро — с самой шкуру сыму! Это же деньги! Деньги!

— Так, может, сдашь ты их, Степаныч?

— Чего? Из ума выжила, никак? Тебе говорено, что не дают нынче бить соболя?

— Говорено,— покорно прошептала старуха.

— Соболишку в сундук! И молчок! И молчок! Когда будут открыто соболя бить, умники-то в тайгу за соболем кинутся, а мы из сундучка добудем. Понятно?

---

[1] Панты — рога оленя-пантача. Ценятся как лекарственное сырье.

— Понятно, Степаныч. Понятно. А все же сдал бы ты их от греха.

— Ничё не поняла! — отмахнулся Никита.

Он положил шкурки обратно и запер сундук.

— Помалкивай, знай. Припас-то собери, кому сказал!

— Путь-то гиблая, туда, в Гольцы-то, может, не пойдешь? — несмело спрашивает старуха.

— Это как же это «не пойдешь?» — возмутился Никита, поднимаясь. — Я для себя, что ли, стараюсь?—и многозначительно добавил:— Науке подсоблять надо. Понятно?

В это время сильный порыв ветра рванул окно, с силой захлопнул створку. Задребезжали стекла.

— Батюшки! — заметалась старуха.

Никита заорал на нее:

— Ну, чего кружишься? Курей, скотину загоняй! Баргузин поднимается!

— Батюшка, — запричитала старуха на ходу. — Вот хорошо-то с рыбалки ты возвернулся! Че теперь там деется-то, страх... на Байкале-то!

На Байкале шторм.

Низко несутся над почерневшей взбаламученной водой тяжелые черные тучи. Ветер гонит огромные вспененные валы. Они разбиваются о скалы и, отпрянув, устремляются в дельту, швыряя рыбацкие суда, спешащие укрыться в реке.

Мчится, распластав по ветру паруса, баркас Федора. На руле Мефодий. Рядом Федор.

— Не поспеем! Захлестнет... и будь здоров! — кричит Мефодий.

— Поспеем! — цедит сквозь зубы Федор.

Лодку несет прямо на скалу, но Мефодию удается ввести ее в широкий поток. Поток перегорожен плотами.

— А, чорт, наставили загородок! — злится Мефодий и не изменяет курса.

Баркас несется прямо на плетень, грозя разорвать его и потопить спасающихся за ним зверьков.

— Куда рулишь? Слепой?!— кричит Федор.

— Пробьемся! — отвечает Мефодий.— Мы эти загородки в мелкие брызги разнесем!

Федор вскакивает, убирает парус и, вырвав у Мефодия руль, ведет лодку в обход сплавины.

Налетает сбоку очередной вал, захлестывает баркас.

— Дружней сгребайся! — зычно кричит Федор, встав на корме во весь рост.

Гребцы налегают на весла, и Федор ловко вводит баркас в проход между сплавинами. Следующий гребень не настигает баркаса, волну задерживают плетни.

Рыбаки, вычерпывая воду из полузалитого баркаса, плывут к следующему ряду плетней.

Федор с любопытством осматривает плетни, между которыми сидят ондатры.

— Любуешься на опояску эту? — сердито спрашивает Мефодий.— Чуть всех нас не потопил из-за нее.

— Глупо-ой человек! — с сожалением говорит Федор.— Люди в них свою надежду вложили, спасали этих зверей, а мы — губить?

— Все одно от шторма погибнут!

— От шторма пущай гибнут, тогда наша правда выйдет, а ежели мы погубим, что этим докажешь? Безобразниками окажемся.

Баркас проезжает мимо спасательного бугра, около которого прямо в воде возится Егор со своими помощниками.

— Егор, а Егор! — кричит Мефодий.— Ты пока ондатру спасаешь, сам омулем сделаешься!

Рыбаки хохочут.

А Егор, укоризненно поглядев на Мефодия, молча продолжает работу.

Баркас плывет по озеру. Мефодий, оглядывая сооружения на озере, восклицает:

— Ну, ежели это преобразование выстоит, сам в ондатроводы пойду! Банты на хвосты ондатрам повязывать буду.

Рыбаки смеются. Один Федор задумчив.

Егор, стуча зубами, говорит:

— Попомню тебе эти смешки. Дай только управиться.

И сразу тишина. Лениво плещется спокойный синий-синий Байкал.

Кончилось наводнение. Еще не спала, но уже успокоилась вода.

По зеркальной глади озера деловито плывет ондатра. Она проплывает мимо затаившихся в тростниках Боргуева, Марьи Долгушиной, Яши и Кати.

— Как у тебя? — спрашивает Яшу Боргуев.— Потери большие?

— Совсем почти нет! — гордо заявляет Яша.

— А у тебя? — обращается Боргуев к Марье.

— Так же само, — отвечает Марья. — Вон энти сильно таскают, — добавляет она, указывая на ястреба, кружащего над протоком.

— А чего вы на них молитесь? — говорит Боргуев, снимая ружье, и, быстро прицелившись, стреляет. Хищник падает вблизи рыбацкого баркаса, плывущего к Байкалу.

— Баско стукнул,— одобрил Мефодий.

— Боргуева ружье,— определил Федор и вдруг говорит:— А тебе, Мефодий, зарок-то насчет бантов придется исполнить.

— А что ж... Они такое сварганили.— Мефодий кивает на преобразованные озера.— Можно бы и без зарока.

— Ступай! — хмуро говорит Федор.

— А что же, я не такой, как ты, характерный. Я немудреный человек... пойду... Как это зарок я дал... исполнить надо.— И, забрав мешочек, он вылез из баркаса и пояснил: — Завтра в экспедицию идут... Может, возьмут меня.

На следующее утро отряд охотников, который громко называли экспедицией, выступил на поиски соболиных мест. И хотя отряд был невелик, провожать его вышло почти все население Согры.

Припасы везли на телегах, за которыми шли вьючные кони. Охотники ехали на коренастых мохнатых бурятских маштаках.

Боргуев, Никита, Елена и Андрей остановились у поскотины на берегу речки. Около Елены маленькая, озабоченная и расстроенная старушка.

— Береги же себя, Елочка! — тихонько просит она, заглядывая в затуманившееся лицо Елены.

— Хорошо, мамуля! — отвечает Елена и, наклонившись с седла, целует мать.

— Ну, трогайте. Ни пуха вам ни пера! — по-охотничьи напутствует их Боргуев.

— Спасибо! — отвечает ему Андрей.

Андрей и Елена поскакали к реке.

Никита отстал от них и, придержав коня возле Боргуева, говорит:

— Помни уговор, Вампилыч! Ежели не пройдем и придется вертаться, вины на меня не класть. Сам знаешь, какие погибельные места! — И поскакал за отрядом, уже входящим в лес на том берегу.

Звучит песня Уладая. Отряд идет по торной дороге, над которой смыкают свои кроны ели и лиственницы, образуя сплошной зеленый свод.

Рядом с повозкой Кати едет Уладай. Он поет ей свою дорожную песню.

Отряд остановился перед завалом. Сплошной стеной громоздятся поваленные бурей деревья. Ни перелезть, ни объехать.

— Куда ведешь, проводник? — кричит Никите Уладай.— Тут, однако, сроду люди не хаживали!

Но Никита, юркий и суетливый, ловко скользит вдоль завала и исчезает где-то между валежинами. Через минуту он появляется на груде валежника, машет рукой.

— Сюда!.. Э-гей!

И спокойно показывает подошедшему Уладаю потемневшую от времени затеску на стволе лиственницы.

— Моя затесь! Правильно идем! — говорит он, с торжеством глядя на Уладая.

И снова, маленький и неутомимый, идет впереди отряда.

Отряд вступил в полосу ветровалов. Когда-то здесь стояли сплошные леса, пожар выжег все вокруг. Деревья умерли, но остались стоять на корню. При самом незначительном ветре они падают, выворачивая корнями глыбы земли. Все загромождено валежником. Отряд прорубается через завал.

Поднимается ветер. Деревья тревожно шумят, качаются и кое-где падают, ломая о землю сучья, разбрызгивая воду болота. Шарахаются лошади. Испуганно озираются люди.

— Назад надо! — кричит Никита. — Буря поднимается, все здесь погибнем!

— Правильно, будет буря! — громко говорит Андрей. — Поэтому вперед, прорубаться надо.

И, подавая пример, Андрей взмахнул топором. Полетели по сторонам сучья.

Прорубаются через завал охотники.

Редеет тайга. И вдруг одновременно стихает и перестук топоров и грохот бури.

Перед отрядом гладкая, обширная долина, покрытая радостно зеленеющей травой. За долиной видны горы.

— Собольи Гольцы! — кричит Катя, указывая на горы. — Близехонько!

— Близок локоток, да роток короток, не укусишь! — отзывается Никита хмуро. — Чортово болото. Самое погибельное место. Тут мы с Федором однова погибали. Вперед-то не пошли да и обратно тропу стеряли...

— Чортово болото? — переспрашивает Катя. — А батя мне говорил, пошли вы через него и вешки поставили.

— Вешки, вешки! — проворчал Никита и, вдруг схватив какую-то коряжину, кинул в болото. Трава раздвинулась, как будто болото разинуло хищный рот, противно и страшно причмокивая, всосало коряжину, и снова сомкнулась над ней предательски нежная зелень.

Катя в ужасе ахнула.

— Видала? — торжествующе спрашивает Никита. — И тропа также само. Потонула тропа! — Он растерянно почесал в затылок. — Чё теперь делать?

— Федоровы вешки искать! — отвечает Елена.

— Что ж, — соглашается Никита, — тропка аккурат там, где коряжина потонула, и вешки там. Ищите!

— А ты на что? — говорит Андрей. — Ты проводник, ты и ищи. Тебя и брали затем, чтоб через болото провел. Вспомни, как раньше ходил, и веди.

— Дак я не отрекаюсь! Вон и вешка моя, — указывает Никита на одиноко торчащий впереди черный ствол. — Аккурат середь болота. Давайте, граждане, попробуем! — И, осторожно ступая, он идет к вешке.

С трудом добравшись до вешки, останавливается.

— Куда пойдем? — кричит Долгушин. — Ориентиров никаких.

— Это точно! — с готовностью соглашается Никита. — Каки тут оринтиры? Однако припоминаю — вправо мы ходили от этой самой вешки... О-он туда! Там обратно оринтир будет. Он березка-то! Она самая и будет оринтир.

— Ошибаешься, Никита Степанович, — возражает Андрей, — влево итти надо. Туда горный кряж опускается, значит, там и грунт крепче и воды меньше.

— Правильно рассудил! — одобряет Егор. — Туда надо итти.

— Влево, так влево, — соглашается Никита. — Это все одно. Лучше не будет.

И Никита пошел в направлении, указанном Андреем. Отряд двинулся за ним.

— Странно ведет себя наш проводник! — говорит Андрей Елене.

Елена, не отвечая, идет вслед за охотником.

— Давай, давай! — пробираясь по кочкам, кричит Никита идущему сзади отряду.

Никита пробирается по кочкам, от куста к кусту. Невдалеке виднеется идущий за ним отряд.

Вот Никита прыгнул к подножью осины, ухватился, чтобы не упасть, и отшатнулся...

На стволе темнела старая затеска, а сломанная вершина, словно стрела, указывала путь влево. Никита тревожно оглянулся на караван и, перекидывая вершину слева направо, закричал:

— Эге-е-ей! Сюда давай! — И, перекрестившись, торопливо зашагал вправо.

Пройдя несколько шагов по колено в воде и помедлив, пока люди подойдут ближе, крикнул:

— Спаси-и-!...

Шагнув в болото, он сразу же провалился по грудь.

Трясина, чавкая, засасывает Никиту.

На крик подбежали люди.

— Вот провалился! — прохрипел Никита. — Ну, что ж, айдате... тащите меня теперь...

— Руби жерди! — кричит Андрей.

Охотники с лихорадочной поспешностью рубят небольшие деревца, бегом тащат их к трясине.

Падают в трясину деревца, образуют настил.

Лежа плашмя на настиле, с веревкой в руках, подползает к Никите Андрей, продевает веревку подмышки Никите.

Охотники вытягивают Никиту из трясины.

Окруженный охотниками, сидит на траве Никита:

— Вешка моя — о-он, еще левее. Там тропу ищите... — И, помолчав, добавляет: — Итти, конечно, дальше надо. Ну, сами видите, вертать, однако, придется!

— «Вертать» не придется! — хмуро обрывает его Елена.

— Тогда айдате на вешку! — предлагает Никита, указывая на трясину, откуда его только что вытащили. — Прямо... моим следом.

— Ну, нет! — кричит Долгушин. — Не дураки твоим следом ходить. У нас дети. Надо возвращаться!

— Оно, конечно, дальше итти обстановка не позволяет! — резюмирует Никита. — Я так думаю!

— Ну я не знаю, кто там что думает, а мне нельзя возвращаться. Именно обстановка не позволяет! — заявляет Андрей. — Мы и так задерживаемся. По плану должны бы сегодня на месте быть.

— Вот и выходит по плану одно, а по делу другое. Нельзя из-за плана жизни решаться! — волнуется Долгушин.

— Я лично понимаю, что выполнение плана есть преодоление препятствий, — сказал Андрей. — И если мы от первого препятствия оглобли будем поворачивать, нечего о плане и думать. А мы уже нарушили срок. И надо нам поторапливаться. Но думается, спешить не стоит, конечно. Давайте обсохнем здесь и подумаем.

Вынув из чехла ружье, Андрей пошел прочь от отряда.

— Прива-а-ал! — проводив его взглядом, скомандовала Елена.

Охотники принялись развьючивать лошадей, рубить сучья для костра.

Вскоре за кустами раздался выстрел, и к костру вернулся Андрей, кинул на траву к ногам Елены пару куропаток.

— Эге, куропачи какие бравые! — похвалил Долгушин.

— С полем вас, Андрей Палыч! — подобострастно поздравил Никита.

— С браконьерством, ты хотел сказать? — пошутил Андрей. — Вот, товарищи, какое получилось подсудное дело. Я думаю, что мы этих птичек вскроем с научной целью. И, конечно, поглядим, каковы эти птички на вкус.

— Они счас еще ниче-е! Жирные... Так что... ощипать али натомировать будете? — поинтересовался Егор.

— Да вот, я думаю, Елена Андреевна нам приготовит с лапшой.

— Как же это вы закон-то нарушаете? — спросила Елена, поднимая птиц и принимаясь их ощипывать.

— Так я же для научных целей, иначе я бы не осмелился при таком строгом охотоведе.

— Я вижу, вы очень строго придерживаетесь правил... с исключением для себя! — поддразнивает Андрея Елена.

— Ну, ведь он для научной надобности! — вступилась за Андрея Катя.

Елена махнула рукой.

Обедают у костра охотники. Катя распределяет по котелкам куски мяса.

— Эх, и мясо сладкое! — говорит Долгушин. — Вот что значит с научной целью ем.

— Ничё, с наукой жить можно!

— Да-а! Без науки нельзя, а с наукой, пожалуйста, — вставляет Никита. — Науку, стало быть, по-всякому оборотить можно... на пользу чтобы.

—Точно! — говорит Андрей. — Вот и подсказала мне наука решение: еще левей держать надо.

— Правильную путь нашел? — встрепенулся Егор Иванович.

— Думаю, что нашел, — кивнул Андрей.

И как-то сам собой начинает свертываться лагерь, выступает отряд в поход.

Пейзаж все более мрачнеет. Докуда хватает глаз, расстилается унылая болотистая равнина. Кое-где на ней торчат черные, словно обгорелые, мертвые кусты да высокие пни.

При каждом шаге болото всхлипывает, вздыхает, монотонно чавкает.

Над лошадьми тучи мошкары. Лица людей скрыты масками накомарников.

Впереди, сосредоточенный и спокойный, размеренно шагает Андрей. Рядом с Андреем Елена. Она ничем не выдает своей усталости, но часто оступается.

Андрей снял с нее рюкзак и перекинул себе через плечо.

— Не надо. Я сама! — говорит Елена, облегченно вздыхая.

— Люблю самостоятельных людей,— говорит Андрей и советует:— Вы сначала палочкой потычьте, а потом шагайте, а то с головой ухнуть можно.

И снова пошли молча.

Долгушин чуть было не упал и, потихоньку чертыхаясь, схватился за хвост идущей впереди лошади да и пошел так, еле волочась.

Катя оступилась и провалилась по пояс. Уладай помог ей выбраться, шутливо пропел: «Эй, ухнем!» И пошел рядом, поддерживая ее под руку... Попробовал даже спеть что-то веселое, но песня угасла, заглушенная все тем же монотонным чавканьем болота.

Елена сильно оперлась на палку. Палка ушла в болото. Елена попыталась вытянуть ее, но не смогла.

Андрей помог Елене высвободить ногу и молча сунул ей в руки свой посошок.

Елена благодарно ему кивнула.

Далеко отстал Долгушин, уже всей тяжестью навалившийся на взмыленную лошаденку. Сзади, почти наступая ему на пятки, размеренно шагает маленький Егор.

— Поживей, поживей! — говорит он Долгушину. — Да не налегай на коняку-то. Потопишь.

— Поживей, поживей! — передразнивает Егора Долгушин. — Обгоняй меня, если ты такой экспресс. Тоже лошадиный жалельщик. А я, может, вперед коняки концы отдам... И куда идем? Ведь не выберемся?

— Товарищи! — радостно кричит Андрей. — Опять затесь! — Он стучит топором по стволу одинокой ольхи, на которой еле видна потемневшая от дождей зарубка.

Раздаются повеселевшие голоса:

— Верно идем!

— Выберемся!

— А как же, не зря затеси сделаны.

И снова монотонно вздыхает и чавкает бесконечное болото.

Понуро, глядя в землю, идут люди, и вдруг снова раздается радостный выкрик Уладая:

— Берег, товарищи!

Андрей первым ступает на твердую землю и вытаскивает совершенно изнемогающую Елену.

Она устало прислонилась спиной к толстому стволу сосны. А Андрей неутомимо помогает выбираться из болота людям, лошадям.

Мешком валится на сухое место Долгушин и, лежа на спине, говорит присевшему рядом Егору:

— Сорок раз назад повернуть хотел. Убег бы домой, кабы не твои насмешки. Ей пра, убег! — заканчивает он, с удовольствием потягиваясь на мягкой моховой и травяной ветоши.

Андрей вернулся, чтобы помочь охотникам вытащить провалившуюся в болото лошадь.

Едва выбравшись на твердую землю, лошадь всей своей тяжестью рухнула. Бока ее тяжело вздымаются.

— Лошадь и та отказала! — говорит Долгушин.

Отряд располагается на отдых.

Дух-то, дух-то какой. Арома-ат! — тянет Егор, с наслаждением вдыхая смолистый лесной воздух.

— Вот, господи, бласлови, и пришли. Рады месту! — крестится Никита.

Андрей молча вынимает из-за пояса топор и идет по склону поднимающегося над болотом хребта. Выбрав самую толстую лиственницу, начинает, ухая, рубить ее.

— Что же вы, отдохнули бы, потом можно! — говорит он Уладаю, Егору и Долгушину, которые сейчас же подошли к нему.

— Ты пошел, и мы за тобой! — говорит Уладай.

Андрей усмехается и, продолжая работать, говорит:

— Да нет. Я просто погреться!

Топор так весело поблескивает в его руках, так жадно вгрызается в розоватую древесину, что Уладай не выдерживает.

— А ну и я! Ух! — выкрикивает он и тоже выхватывает топор.

Летят щепки.

И вот уже лес полон ритмичной перекличкой топоров.

Шумя кроной, рухнула поваленная Андреем лиственница.

— Первое бревно для будущего зимовья! — говорит он.

Валятся деревья, шумя ветвями.

Андрей, очистив ствол от ветвей, втыкает в ствол топор, говорит подошедшей Елене:

— Славное бревно. На матицу заложим.

— На вас глядя, стыдно без дела сидеть, — говорит Елена.

— Конечно,— соглашается Андрей.— Топором махать вам, ясно, не стоит, но вот веточки для костра собрать можно было бы. — И стал обрубать ветки, ошкуривать ствол.

Елена послушно принялась собирать ветки для костра.

Горит костер.

Елена и Катя приготовляют обед.

Глянув на работающего Андрея, Елена вздохнула.

Катя посмотрела на нее и тоненько засмеялась.

— Ох, Елька! Бить тебя некому. Я бы побила, да руки не действуют, устала!

Елена промолчала.

— Гляди, человек-то он непостоянный, — не унимается Катя.

Елена встрепенулась:

— Это из чего ты заключила?

— Нет, я в том смысле, что временный он у нас.

К костру с охапкой лиственничного корья подходит Андрей.

— О чем беседа? — спрашивает он.

— Да уж, конечно, не о вас. Так, деловой разговор, — смешалась Елена.

— Я понимаю, что не обо мне. Во-первых, это неинтересно, а потом... в обществе не принято секретничать.

— Ну, вот, сами видите,— говорит Елена.

— Так какой же разговор? — спрашивает Андрей.

— Думаем, как жить будем. Обстановка может сложиться очень острая, — значительно говорит Катя.

— Да? Я уж и то думал, как вы тут зимовать будете?

— Как вы, так и мы! — заявляет Катя. — Или вы уже... удрать от нас хотите?

— Ну, не удрать, а в Москву вернуться вынужден буду. Не на век сюда приехал.

— А-а! — говорит Катя, выразительно взглянув на Елену.— Я думала, вы к нам насовсем! А вы только до осени!

Осень.

Наметает ветер золотые сугробы листьев к стенам добротного, срубленного из розоватых лиственничных бревен зимовья.

Спят собаки у корыта, выдолбленного из целого бревня, около временного балагана, приткнутого к краю сопки. На берегу речки поодаль пасутся стреноженные кони.

Елена, Андрей и охотники смотрят с сопки на тайгу за речкой.

Елена спрашивает охотников:

— Все познакомились со своими промысловыми участками?

— Все познакомились, — отвечают охотники.

— Довольны?

— Участки хорошие, соболя много.

— Пора, товарищи, — говорит Елена, — расходиться по участкам, ловушки строить.

Из куска ствола делает ловушку Уладай и поет, импровизируя слова песни:

Я делаю ловушку-кормушку
Лучшую на земле.
И придет в мою кормушку
Большой, большой соболь.
Большой, как сохатый,
И мех у моего соболя
Будет красивый, как золотой дым.
А соболей станет много-много,
Больше, чем иголок на кедрах
Во всей тайге.

Мягко тюкает топор в руках Уладая в такт его песне.

Уладаю помогает Катя.

К ним подходят Андрей и Елена.

— А ну-ка, показывайте свою работу, — говорит Андрей, деловито осматривая ловушку.

— Принимаете? — озабоченно спрашивает Уладай.

— Угу, — кивает Андрей.

— Идем, Катя, следующую ладить, — говорит Уладай и уходит с Катей.

— Ну и пара, — говорит Катя Уладаю, кивая в сторону Елены и Андрея, осматривающих ловушку. — Уж как она по нем сохнет, а, видно, не судьба. Он-то молчит да посмеивается.

— Может, и он по ней сохнет, — говорит Уладай. — Да что же говорить-то, все равно ведь им расставаться. Уедет скоро.

— Кабы сох, не уехал бы, — рассуждает Катя. — А раз уезжает, это сигнал понятный...

— Ну, ничего, переживет... Она человек крепкий. А ты, Катя, близко не подходи ко мне. Ишь, какую ловушку сделал. Поймаю — всю жизнь не отпущу. Ты — мой соболь.

У ловушки разговаривают Елена и Андрей.

— Ну, допустим, я соболь, — говорит Андрей, «вползая» рукой в ловушку.

— Вам же руку отхватит! — восклицает Елена.

— За руку я спокоен,— говорит Андрей, трогая сторожок[1].— Так и знал, что не сработает. Насторожка грубая. Это Долгушин делал?

Елена утвердительно кивает.

[1] Сторожок — колышек, удерживающий ловушку во взведенном состоянии.

Одним взмахом ножа Андрей отрубает от березки, под которой установлена ловушка, довольно толстую ветку и, обстругивая ее ножом, говорит:

— Вот, видите, я считаю, что ловушка до конца недоработана. Она рассчитана на соболя в высшей степени рассеянного или просто на соболя-чудака.

Они останавливаются над обрывом, покоренные красотой осенней тайги.

Внизу поблескивает Байкал.

— Хорошо! — говорит Андрей и пристраивает к ловушке в качестве сторожка палочку, которую строгал. Он снова пробует ловушку. На этот раз она сработала точно.

Андрей удовлетворенно говорит:

— Уж раз пускаться в такое дело, нужно рассчитывать наверняка. Больше уважать надо соболя.

— Ну, что же, умней будем действовать, учтя ваше замечание,— говорит Елена.

Идут по тайге Андрей и Елена. На их пути небольшое болотце. Андрей молча берет Елену на руки и несет.

— Что вы, зачем это? — пугается Елена. — Я сама.

— Знаю, что вы самостоятельная, но почему бы мне не перенести вас?

— А когда мы через Чортово болото шли, вы этого не делали, — пытается шутить Елена. — Боялись, долго нести придется... Трудно...

— Ну, вот! — Андрей ставит Елену на сухое место.

— Знаете, — в смятении говорит Елена, — когда вы меня подняли, я так испугалась... Я все привыкла делать сама. Поэтому никогда больше не берите меня на руки.

— Не буду. Вероятно, не придется. Я тоже не люблю, чтоб меня поднимали на руки... Но вы забываете, что вы все же женщина.

— Я-то не забываю. Вот вы, кажется, не всегда помните..

— Разве? А вот меня однажды тоже взяли на руки, но не понесли, а скинули.

— То есть как это?

— А так, плавать учили. Отец. У нас всех так учат. Мать очень ругала отца, но, как сейчас я убеждаюсь, отец во многом был прав.

— Почему вы обо всем говорите в шутку?

— Нет, не обо всем. Вот если бы мне пришлось говорить о своей любви, я говорил бы совершенно серьезно.

— А... когда вы уезжаете? — неожиданно для самой себя спросила Елена.

— Да пора бы уже. Только вот все думаю: как я уеду, а вас оставлю здесь...

Елена молчит.

— Боюсь... — продолжает Андрей.

— Чего... боитесь?

— Да как же... Вы тут без меня растеряться можете, — заканчивает он уже тем иронически-снисходительным тоном, которым всегда разговаривал с Еленой.

Елена вспыхивает.

— Какой вы все-таки! — говорит она, задохнувшись от гнева и обиды, подыскивая резкое слово.

— Ну, что вы хотите сказать?

— Самонадеянный человек! — отрезала Елена и, круто повернувшись, пошла обратно через болотце.

Вода обдала Андрея холодными брызгами. Он молча смотрит вслед Елене, сердито шагающей по воде.

Утро в охотничьем зимовье на «командном пункте» Елены и Андрея. Сегодня сюда собрались охотники со всех промысловых участков. Елена сидит строгая, на Андрея не смотрит.

Катя, хлопоча по хозяйству, посматривает на Елену с досадой и недоумением.

Андрей спокоен, как всегда.

Завтракают за грубо сколоченным столом, сидя на чурбанах и длинной скамейке.

Только что покончили с жареной рыбой. Катя убрала со стола сковородку и ловко кинула на колени сидящему с краю Долгушину вместо полотенца до голубизны простиранный обрывок старой сети-мереги.

Сеть протянулась по коленям охотников, они тщательно вытирают мерегой руки, а Катя ставит на стол большой чайник, кружки, берестяной туес с медом и пакеты сахара в синей обертке.

Все принимаются за чай.

— Эх, чай пить не дрова рубить, — говорит Долгушин, быстро опорожнивший свою кружку. — Рыбака вода любит. Подплесни-ка еще.

Откусывая сахар крошечными кусочками и смакуя, пьет чай Никита. Он всем своим видом показывает, что чувствует себя в гостях у высокого начальства и поэтому соблюдает полукрестьянский-полукупеческий всеми позабытый этикет. Однако, когда ему кажется, что на него не обращают внимания, бухает сразу кусков пять в стакан и, воровато оглядевшись, продолжает прихлебывать, демонстративно обсасывая все тот же кусочек сахару.

Уладай насыпает в свой стакан муку из мешочка. Предлагает Андрею:

— Затурану[1] выпей. Прошу. Для здоровья хорошо. Ну, попробуй. Как вкусно... с бараньим салом напиток!

— Спасибо. Пробовал. Всю свою дошкольную жизнь толокно пил, устал от него, знаешь.

Напившись чаю, Никита перевернул кружку, положил на донышко огрызок сахару и, смущенно поглядывая по сторонам, украдкой перекрестился.

— Ты чего это, дядя Никита, живот чешешь? — пошутила Катя.

— Да кто ё знат. Привычка, доченька, чё поделаешь!

— А ты пей еще, пройдет!

— Спасибо. Больше душа не примат. А тороплюсь — тоже привычка: кто ест скоро, работает споро!

Не спеша, с удовольствием пьет чай Андрей, одновременно просматривая дневники охотников.

— Оч-чень хорошо! — говорит он Уладаю. — Правильно дневник ведешь. Правильно работаешь. Вот, товарищи охотники, Уладай в кормушку живую рыбу кладет. Из вентеря сразу в кормушку. Это правильно. Иначе протухнет она, потравим соболей.

— Соболь кислого не возьмет. А медведь возьмет! — говорит Никита. — Медведи-то ловушки и раскатают.

— Вот поэтому и меняй приманку каждый день! — поучает Егор.

— Так, товарищи! — отодвигая стакан и стопку дневников, говорит Андрей. — Зачем мы вас сюда созвали? А вот зачем. Соболи скоро в кормушки придут. Не сегодня-завтра!

— Хы! А они тебе сказывали? — поинтересовался Никита.

— Сказывали, — отрезал Андрей. — Я, например, в нескольких кормушках наблюдал соболей. Так вот, кормушки не настораживать, потому как соболя сейчас пока ловить не будем. Надобности в этом нет никакой. Временно нет. Пусть соболь в кормушку ходит, кормится и привы-

[1] Затуран — напиток из муки, поджаренной на бараньем сале.

кает к ней покрепче. Ловить будете, когда уже соболи выкуняют[1] окончательно, когда в зимних шубах ходить будут. Тогда мы и отберем из них тех, которые требуются для пересылки. Я понимаю, что каждому лестно первому поймать. Но пока сие не входит в наши планы. Соболей сейчас следует только наблюдать. Стало быть, сейчас мы не охотники, а наблюдатели, научные работники. Прошу это запомнить, а то мы всю музыку испортим. Так что соболя ни в коем случае не бить! — резюмирует он, глядя на Никиту, и добавляет: — Это я для некоторых, памятуя кое-какие случаи из их биографии.

— Ну, это сейчас к делу уже не относится! — возражает Елена.

— Может быть, и относится! — отвечает ей Андрей и, обратившись к охотникам, продолжает: — Вот каковы указания. А затем позвольте, дорогие товарищи, распрощаться со всеми, кто отбывает на свои участки. Если кому что не так сказал, ну, извините. На работе все случается.

— Да что ты, Палыч! — начинает горячо Уладай. — Кто обиделся?! Жалко вот, уходишь. Привыкли.

— Да. И я думаю, что мы не зря вместе время провели. Не знаю как кто, но я кое-чему у вас научился.

— И мы у тебя, — говорит Егор. — Научниками все как есть сделались.

Охотники пожимают Андрею руки.

Катя, отозвав Елену в угол, заговорщическим шопотом спрашивает:

— Вы что... поссорились? Так ты не горюй: милые бранятся — только тешатся.

— Эх, Катерина, — покачала головой Елена. — Ну какой ты несерьезный человек! — И добавила совсем уже официально: — Давай-ка собирайся на участок... И не строй свои глупые гипотезы.

Дольше всех трясет руку Андрея Никита. Выйдя последним из зимовья и оглядевшись, он сплевывает и произносит с откровенным удовольствием:

— Счастливый путь! Хоть век не будь. Тьфу!

Собачонка предусмотрительно отскочила, видимо, предполагая, что плевок адресован ей, а за ним могут последовать и более серьезные действия.

Никита подходит к своему зимовью, обомшелому, с небольшой елочкой на крыше. Оно притулилось к склону сопки и совершенно не похоже на жилье. Никита толкнул дверь, вошел в темную с закопченными стенами избу.

Собачонка, виляя хвостом, подходит к Никите, ложится у его ног и слизывает с полу какие-то невидимые крошки.

— Чё, скажешь, жрать хочешь? — обратился с вопросом к ней Никита.

Собака вздрогнула от звука его голоса, насторожилась.

— А в гостях почто модничала? — продолжает допрашивать собаку Никита. — Даровое почто не жрала? Все хочешь, чтоб хозяин на тебя разорялся? Вот и все так. Нет, чтобы самим себе пропитание определить, на хозяина поглядывают: Никита, дай! Тому дай, этому дай. Ну, чё хвостом-то шевелишь? Уж покормлю тебя... Добрый я сегодня. В гостях, почитай, сутки прокормился, харч-то даровой был. Соображать надо. Эх-хе! Пойти покормить тебя, что ли? Тоже животина божья. — Но подумав секунду, он заключил: — Ладно, уж опосля поедим. Как кормушки проверим. Кормушки, понимаешь, ставят. Дикого зверя кормить. Разве его прокормишь? Ерунду какую выдумали. Однако айда, глянем на них, на кормушки эти самые.

---

[1] Выкуняют — выдиняют.

Никита и собачонка подходят к кормушке. Дверца ее закрыта, кормушка сработала как ловушка.

Никита заглянул в ловушку и обомлел:

— Соболь! — задыхаясь, визгливо крикнул он и бросился доставать соболя.

Зверёк извивается в руках Никиты, который глядит на него безумными от азарта глазами.

— Ага! Попался, который кусался! Кусается, чорт. А ты не кусайся, дьявол.

Никита разговаривает со шкуркой.

— То-то, брат, не кусайся. — И, глядя на летнюю клочковатую шкурку, спрашивает сам себя: — Стало быть, я его забил? А чё с им делать? Ну? Ежель я охотник, то чё мне с им, с соболем, значит, делать? Шкурка, конечно, летняя, никудышная она, ишь волос-то меняет. Но все ж таки соболь. Сгодится!

Неподалеку раздался треск веток. Никита сунул шкурку в тайник и уселся на пень, прикрывая полами зипуна закиданное землей отверстие. Крестится.

— Кому быть? Никак, Елена! С проверкой чорт принес! Не поглядела, что кавалер уезжает, явилась.

Вдали прошел лось. Никита успокоился, говорит, глядя вслед лосю:

— Ох, попугал. Ну, ладно, живи покуда. У меня долго не нагуляешься. — Еще оглядевшись и прислушавшись, он достал скомканную шкурку, надел на правилку и повесил сохнуть в ветвях кедра.

— Вот тебе и Елена! Возьми-ка меня за рупь за двадцать!

Елена одна на своем участке. Она осторожно подползает на животе к ловушке и видит, как в ловушку юркнул соболь. Елена в восторге. Однако за спиной у нее хрустнула ветка, и она шопотом проворчала:

— Кого тут носит?

— Меня, — тихонько говорит Андрей и, опустившись рядом с Еленой, тоже улегся на живот. Не спуская с соболя глаз, оба, затаив дыхание, следят за соболем.

— Тише, — шепчет Елена, — интересно как! Что он будет делать? Глядите, ест.

Мгновение они лежат молча, наблюдая, как соболь пожирает рыбу.

— Эх, атавизм играет, — пошутил Андрей. — Сильное испытываю желание поймать его, чорта.

— Ага. И я.

— Нельзя. Пусть кормится свободно. Жрет, дьявол! Ну и аппетит!

Соболь поел, облизался, помыл лапками мордочку и неторопливо пошел прочь.

— Вот и возьмите его.

— Интересно... Ушел...

— Да... Пора и мне...

Андрей поднялся, отряхнулся. Лена тоже встала, увидела висящий на ветке рюкзак Андрея.

Андрей снял рюкзак, вскинул его за плечи.

— Вы что же, — упавшим голосом спросила Елена, — уже... совсем собрались?

Андрей кивнул.

— Да. Я ведь, собственно, и зашел-то сюда с определенной целью. Знал, что вы здесь, и зашел. Попрощаться. Помните, я говорил вам, что наступит момент для серьезной беседы. Вот теперь я могу вам сказать со всей серьезностью, что мне... очень не хочется уезжать... от вас.

Елена перебила:

— Все еще боитесь, что растеряюсь?

Андрей продолжает:

— Хотелось бы... видеть, какие будут результаты вашей работы... Хотелось бы еще поговорить с вами... Но жизнь складывается иначе... Надо ехать. Но... мне кажется, что мы с вами встретимся. Если, конечно, вы захотите.

Елена, потрясенная, молчит.

— Будьте здоровы и благополучны. И берегите себя, хотя вы и очень смелая девушка.

— А то бы остались! — говорит Елена.

— Нельзя. Все сроки на исходе. Еще в конторе промхоза надо поработать.

И пожав Елене руку, он уходит.

Елена молча глядит ему вслед.

Подбежала запыхавшаяся Катя.

— Елечка, а я тебя искала, искала! — затараторила она. — Насилушки нашла. Ну что, был?

— Был. И ушел!

— Да неужто отпустила?

— Как же я могла его удержать?

— Ну хотя бы мне дала поглядеть, — рассердилась Катя.

— Кого поглядеть? — удивилась Елена.

— Да ты про кого говоришь-то? Я ведь про соболя спрашиваю.

— А... И соболь был. И тоже ушел.

— Эх ты! Ну, соболя-то ты зря отпустила.

— Соболи еще придут. А вот он-то — не знаю.

— Ну, за него как раз я спокойна. Этот от тебя никуда не уйдет. Я о соболе думаю, а она вон о чем!

Не слушая Катю, Елена молча глядит на крупные снежные хлопья, Катя ахнула, только сейчас заметив снежинки.

— Снежок перепархивает! — воскликнула она, со свойственной ей непосредственностью заражаясь грустным настроением подруги. — Андрей уехал, и зима легла.

Зимнее утро в тайге. Ели в мохнатых белых шапках, заснеженные кусты, похожие на пышные подушки. По ослепительно белому снегу розоватые пятна звериных следов.

Из глубины леса доносится азартный, требовательный собачий лай.

Слышится скрип лыж. Между деревьями появляется Цибик Башкуев. В полном охотничьем снаряжении, с панягой [1] за спиной, он бежит на голос собаки, зорко всматриваясь и на ходу снимая ружье.

Выбегает на поляну, видит — пушистая серая лайка облаивает крону высокой сосны. С сука глядит белка и что-то верещит, словно переругивается с собакой. Цибик вскинул ружье. Негромко хлопнул выстрел. Отняв ружье от плеча, Цибик с довольной улыбкой бежит к сосне. Собака подала ему тушку белки и побежала по новому следу.

Цибик сунул тушку белки в панягу и пошел дальше.

Идет Цибик по тропе, прорубленной среди густого леса. Это беличий путик, уставленный ловушками на белку — плашками. Цибик вынимает белок из плашек.

Темнеет. Цибик выходит к охотничьему домику. Сюда веером сходятся лыжни, собачьи следы.

В избушке на нарах лежат кипы беличьих шкурок. На правилках сохнет множество беличьих, несколько лисьих, медвежьих и сохатиных шкур.

[1] Паняга — охотничий заплечный мешок.

В избушке жарко, горят дрова, кипит варево.

У стола сидит толстый молодой охотник — бригадир бельчатников.

— Ну, докладывай, сколь у тебя хвостов, — обращается он к Цибику.

— Сколько есть — все мои, — блеснув голубоватыми зубами, улыбнулся Цибик. — Считай!

— Молодец! — похвалил Цибика бригадир, считая шкурки. — Однако можно бы и поднажать.

— Сколько нашел, всех убил, — пожал плечами Цибик. — Зверь в моей власти быть не может.

— Может и должен, — вмешался совсем еще молодой охотник.

— А ты прикажи: иди белка Цибику на ружье.

— Какому зверю и приказать можно. Соболю вон приказывают. И ондатре тоже. Боргуев радировал.

— Очень хорошо! — обрадовался Цибик.

— Что «хорошо»? Обстреляли нас ондатроловы.

— Зачем обстреляли? У них сезон кончился. Ондатра под лед пошла. У нас вся зима впереди.

— Ты на всю зиму не рассчитывай! Ты скорей план давай! Нынче ранние морозы будут. А как завернет под сорок градусов, белку не убьешь.

— До мороза надо успеть план взять, — взволновался Цибик.

— В беличью плашку тоже приманку класть надо. Как охотники Коми делают.

— Все средства используем, до морозов план перевыполним. А мороз придет, пушнину в Согру повезем.

Морозным утром вернулись с промысла в деревню охотники. Несколько собачьих упряжек тащат груженные шкурами нарты, горбом поднимаются за спинами охотников паняги, набитые мехом.

В промхозном пушном складе царит праздничное оживление. Веселая мелодия несется из репродуктора, укрепленного над дверьми склада. Возле «боевого листка», весело переговариваясь, толпятся охотники.

Цибик проходит в пушной склад, где товаровед принимает пушнину. У прилавка выбирают себе ружья охотники.

Примеряет коричневый костюм толстый охотник. Пиджак не сходится на его широкой груди.

— Мы все хуже, а костюм все уже? — шутит, проходя, Цибик.

— Не хуже, а худее! — парирует толстый охотник.

— Охотник толще — охотник хуже! — поясняет Цибик.

Все смеются. Цибик проходит к прилавку, вытряхивает из мешка шкурки.

Продавец завертывает Андрею продукты.

— Вот и подорожники вам! — говорит он, передавая сверток Андрею.— И книжку сюда же приторочу.

— Нет, дай-ка я ее погляжу.

Андрей перелистывает книгу. По соседству стоит Федор. С сугубо сосредоточенным видом он выбирает снасти для подледного лова.

Цибик сдал пушнину и, улыбаясь, тыкает пальцем в радиоприемник, в самовар, в детские игрушки, и продавец ставит их на прилавок перед Цибиком. Довольный Цибик что-то весело говорит жене, но она отвечает односложно, прикованная к своему изображению в зеркале. И не в силах оторваться от него, украдкой поправляет платок, то убирая под него черную прядку волос, то выпуская ее кокетливым завитком.

Андрей краем глаз наблюдает за ней и потом говорит Цибику:

— Не то покупаешь, охотник. Зеркало жене купи.

— Дома, однако, есть? — спрашивает Цибик жену.

Она, раскрасневшись, смущенная, отвечает по-бурятски.

— Ах, маленькое? То, которое дома, маленькое,— переводит Цибик.— Она один нос видит. Заверни это, пожалуйста! — указывает он на большое зеркало.

Толстый охотник отодвигает от себя стопку пиджаков, с огорчением говорит продавцу:

— Убери-ка, паря, эти распашонки.

— Слыхали? — спрашивает один из охотников.— Не прогонишь, говорят, от кормушек соболишек-то! Так гужом из кормушки в кормушку и тянутся.

— До поры, поди-ка, до времени! — предполагает жена Никиты.

— А ты не каркай,— с укором говорит Марья Долгушина.— Экая у тебя воронья привычка.

У склада останавливается легковая машина, из нее выходят Боргуев и закутанная в меха маленькая девушка-эвенка. Они проходят в склад. Взгляды всех присутствующих обратились к девушке, она смущенно потупилась.

— Вот видите, товарищи, какая к нам гостья приехала! — говорит Боргуев.— Охотовед из Якутского промхоза Джагда Амиканова. Вы, товарищ Амиканова, в самую пору приехали: недавно я отдал приказ соболей отлавливать. А это вот товарищ Сазонов, московский научный работник. Крепко помог нам это дело организовать. К сожалению, уезжает. Но большую пользу принес. Сами убедитесь, когда передадим вам соболей.

— Спасибо, Сазонов-дагор,— нежно говорит Джагда, изящно кланяясь Андрею.

В склад, громко хлопнув дверью, вбегает суетливая девчонка. Потрясая газетным листом над головой, она кричит:

— Раднай Вампилыч! О! — Она разворачивает газету перед Боргуевым. Видны портреты Боргуева, Елены, Марии Долгушиной. — И тетку Марью пропечатали! — восклицает девчонка. — Такая вышла красавица, прямо как во сне!

Поднимается шум, слышатся поздравления.

— Портрет директора! Ура! — кричит Цибик.

— Что «ура»? Место какое? — спрашивает Боргуев.

— Первое, ясно.

Завскладом берет с полки бутылку шампанского.

— Сам плачу! — говорит он, и пробка летит в потолок.

Пьют охотники.

— Вода! — сказал толстый охотник.— За такое дело и крюшону моего не грех выпить!

Продавец открыл бутылку спирта.

— Шпирт — это подходяще! — кричит Мефодий.

Шум усиливается. Хлопают пробки.

Федор, не принимая участия в общем веселье, невозмутимо выбирает снасть для подледного лова.

Андрей рассматривает газету.

— И про соболей прописано,— говорит ему девчонка.

— Вот видите,— улыбается Андрей, обращаясь к Федору.— С наукой-то как дело спорится. А многие не верили науке, сомневались.

К Андрею с двумя стаканами в руках подходит Боргуев. Они чокнулись. Со всех сторон потянулись к ним руки со стаканами.

— Поздравляю, Вампилыч! — говорит Андрей, указывая на газетный лист.— Приятно видеть знакомые лица. Жаль только, что Федор Николаевич Волков сюда не попал. Он очень бы украсил этот газетный лист. Может, конечно, он и на рыбалке свое возьмет.

Федор швыряет крючки, но, тут же овладев собой, подбирает.

— Ну, товарищи, до свиданья!— продолжает Андрей.— Пора мне уезжать.

— А то остался бы денька на два погулять ради такого праздника. Где месяц прожит, там и день прожить можно.

— Не-ет, нельзя. Все сроки прошли.

— Тогда еще на прощанье!

Снова хлопает пробка.

— За соболей! — говорит Андрей, чокаясь с Джагдой.— Чтобы в Якутии вашей счастливо жили!

Чокаются с Андреем охотники.

Девчонка, с любопытством глядевшая на них, помчалась было к двери, потом хлопнула себя по лбу и достала из сумки бумажку.

— Совсем забыла... от Лены! — И она запнулась, прижала бумажку к груди.

— Ну, давай. Чего там пишут?

Боргуев взял бумажку. Отошел к окну.

— Ну, что? — спрашивает, подходя к нему, Андрей.

Боргуев молчит, и за него отвечает девчонка:

— Соболя-то в ловушках дохнут! — одним духом выпалила она.

Шум мгновенно затих.

— Это ты зря: «дохнут»! — нахмурился Боргуев. — Тут еще разобраться надо. А то сразу: «дохнут»!

— Да-да-а! — протянул Федор. — Пили за науку да поторопились, видно. Придется, однако, отложить мне подледный лов. Так что всю эту петрушку я покупать не буду! — обратился он к продавцу.— Забери. А мне дай-ка обмет! Вот сетка-то лежит.

Продавец бросил на прилавок обмет. Звякнули колокольчики. Федор еще позвенел ими и сказал, обращаясь к Боргуеву:

— Как раз с обметом и выполним план, поправим науку.

— Нет уж, вы науку не задевайте! — возразил Андрей.

— А я не к вам обращаюсь! — оборвал его Федор.— Я товарищу Боргуеву совет даю. Да и сам я тут человек не посторонний какой-нибудь, так что разрешите вмешаться.

— Пожалуйста!

— А то вы и не слушаете никого. Хочу я, товарищ Боргуев, вам подсобить немного, чтобы, значит, соболей отловить, план выполнить... А то в газете вас пропечатали, а вы осрамились... Факт!

— Пока что факт.

— Ну, и значит бросать надо эти игрушки — кормушки. Охотников с соболеводного участка снять и на обмет поставить. Так?

— Не так! — возразил Боргуев.— Желаешь подсобить—бери обмет, ступай в тайгу. А кормушки-ловушки мы тоже не бросим. Продолжать работу будем!

— Верно!

— Правильно,— поддержали директора охотники.

— Разберемся! — продолжает Боргуев. — Как думаешь, Андрей Павлович?

— В радиограмме тут, конечно, недоразумение какое-то...— говорит Андрей. — Однако сообщение официальное, придется мне отложить отъезд.

Федор молча свернул обмет и, хлопнув дверью, вышел из склада.

Ранним утром, когда еще серые прямые столбы дыма поднимались из труб, Федор ушел из Согры. Сзади него по лыжне неторопливо бежала лайка Анюйка. Федор поднялся на первый увал, оглянулся. Седые столбы дыма наклонились вправо, порозовели.

Взошло солнце.

Даль распахнулась, открывая перед Федором необъятный зеленобелый простор тайги. Извилинами обозначились в лесных массивах русла рек, снежным белым пятном уходил за горизонт Байкал.

Федор глубоко, всей грудью вдохнул морозный воздух.

— Вот она какая, тайга! — Постоял, посмотрел и, легко и уверенно ступая, пошел дальше.

В сумерках Федор оттоптал под огромной лиственницей снег, повалил сухостоину, разжег костер.

Чуть только утро тронуло розовым высокие шапки гольцов, Федор вышел на охоту.

— Ну, Анюйка, давай соболишку будем следить! — говорит он собаке.

Анюйка выбежала вперед, оглянулась на хозяина и молча скрылась. Скоро послышался ее сердитый лай.

— Прихватила! — сказал удовлетворенно Федор и побежал на лай своей помощницы.

Анюйка в нерешительности остановилась.

— Дуй! — крикнул ей, подбегая, Федор.— Соболь это, дуреха, только не пеший, на кабарге верхом.

Вскоре Федор добежал до того места, где снег был истоптан, изрыт, окрашен в розовое. Неподалеку в кустах валялось тельце кабарги.

Сытый соболь идет неторопливо, ступая тяжело, опираясь на задние ноги.

— Ишь, отяжелел, как после обеда,— говорит сам себе Федор,— на пятках пошел... Горячей крови попил, а тушку бросил... Поди, с дохлятины и гибнут собольки в кормушках.

Федор бежит по следу соболя, стараясь достичь его до наступления темноты.

След пересек падь, выметнулся на противоположный склон и исчез под трухлявой колодиной.

Федор достает из заплечного мешка обмет, разгреб снег, установил гибкие тальниковые прутья, и вот уже частая сетка, унизанная колокольчиками, прозрачной изгородью опоясала небольшой участок с колодиной, под которой притаился соболь.

Нижнюю «тетиву» сети Федор закидал комьями снега, вошел внутрь обмета, ловкими привычными движениями содрал с лиственниц кору в высоту своего роста, сказал удовлетворенно:

— Врешь! И верхом не уйдешь теперь!

Холодный ветер с колючими иголками снега налетел на обнаженные влажные стволы, и они сейчас же обледенели.

Охотник поскреб ногтями ледяную корочку, довольно хмыкнул и повторил с веселой уверенностью:

— Не уйдешь! Не этаких хитрюг лавливали... Никуда, брат, не денешься... Мой будешь...

Он вышел из обмета, отошел вверх по склону, набрал сучняку, оттоптал снег, разжег костер. Уютно запели сухие сучья, заструился пахучий дым.

Разгораясь, пламя отодвигало темноту. Все новые и новые деревья оказывались освещенными, как будто они выходили из темноты и робко приближались к костру, чтобы погреть иззябшие заснеженные ветви.

Федор набрал полный котелок снегу и повесил его над огнем. На котелке лохматилась шапка снега. Обтаивая, она медленно опускалась, с шипеньем сползала в котелок.

В кустах послышался треск, Анюйка заворчала.

— Брось! — сказал ей Федор,— сохатый бродит. Нам он ни к чему.

Лось осторожно шел по тропе. Останавливался, лизал снег, обкусывал нижние ветки осин, тревожно прислушивался к шуму тайги и, поводя ушами, нюхал на тропе снег.

Что-то хрустнуло в кустах. Лось рванулся вперед, зацепился ногой за проволоку, натянутую поперек тропинки. Сбоку из кустов грохнул выстрел. Лося как будто что-то сильно толкнуло в бок, он рванулся в сторону, вскинулся на задние ноги.

Грохот выстрела прокатился по увалам.

Лось упал на передние ноги и с боязливым удивлением смотрел, как капала на снег его кровь. Собрав все силы, поднялся и, шатаясь, пошел.

Дрова прогорели, и золотистые угли напоминали груду медовых сот. В котелке всплыли пельмени. В это время в обмете раздался резкий отчетливый звук колокольчика, один, другой... Начался яростный перезвон.

Федор вскочил. Анюйка рванулась было к обмету, но Федор остановил ее окриком:

— Цыть. Пошла! — и, опрокинув котелок, прыгнул прямо через костер с торжествующим воплем: — А-ай-ай-а!.. Ого-го-го-го-го-о! — и исчез в темноте.

Соболь мечется по обмету из стороны в сторону, хватает зубами сеть, но тут же шарахается от нее, испуганный звоном колокольчиков. Несколько раз он пытался вскарабкаться на лиственницу, но когти его только бессильно скользят по обледеневшему стволу. Федор сразмаху упал на сеть, прикрыл соболя грудью. Освободив зверька из сети, посадил его в меховой мешок и сказал с торжеством:

— Вот как надо соболя ловить, товарищи ученые соболятники! Живой соболек-то!

— Еще один дохлый! — показывает Долгушин.

У зимовья над кучей соболиных тушек молча сидят и курят Егор и Уладай.

Тушка соболя, упав, стукнула, как деревянная.

— Вот заколел, стучит, как железный! А что, ухи у меня и те как железные сделались. Еле оттер. Вдвоем терли! — говорит Долгушин, опускаясь на корточки рядом с Егором.— Никита вот помогал.

— Что ж, гражданы? — обращается к охотникам Никита.— Сидел я коло своей ловушки, сидел, соскучился и пришел. Вот! — кинув в кучу своего мертвого соболька, он присел рядом с охотниками и продолжал.— Добыча моя малая — одна только тушка. И то дохлая. Стратился я за это время, и со всей с наукой, с кормушками и с ловушками только проелся... И за два-то месяца одного соболя и увидал. Вот.

— Неуж за два месяца один? Мы-то каждый день берем. Правда, что пропащих, а берем! — сказал Долгушин.

— А шкурки бравые! — заметил Егор, глядя, как ветер шевелит на хребте соболя темную шелковистую шерсть...— Однако пойду я их освежую!

— Так что свежуй, а тушки Елене отдай. Пущай потрошит. Может, найдет какую причину,— согласился Уладай.

Окутанные клубами морозного пара охотники входят в зимовье.

В маленькой комнатке за перегородкой Катя и Елена.

Елена наклонилась над тушкой соболя.

— Ничего не могу понять,— говорит она.— Сбилась я совсем. Вот был бы здесь Андрей, наверное, разобрался... Сразу бы все объяснил.

— Ты в этом уверена?

— Да, представь себе, что я в этом уверена.

— Нет, я, конечно, не возражаю, чтобы он приехал, но соболи как раз тут ни при чем,— замечает Катя.

— Почему?

— А почему не за свое дело берется? — говорит Долгушин, сложив руки на животе.— Почему?

— Как почему? — переспрашивает Уладай,— она охотовед. Это ее дело!

— Не ее. Кто у нас первый соболятник — Федор? А где он? Ищите! Ну, где он?! Отвадили его со своей наукой, на ловушки бросились. Ловушки есть, а охотника нет! Теперь взять руководство. Где руководство? Начальник дело не сделал — убег.

— Не убег! — рассердился Уладай.— И потом Елена осталась.

— Елька-то? А какое она начальство! — обращаясь к Уладаю, но адресуя свои слова сидящей за перегородкой Елене, продолжает Долгушин.

— Какая она тебе Елька, — вскипел Уладай. — Что за Елька?

— А кто же? Елька она Елька и есть. Всю жизнь была Елька, а теперь в начальники вышла. Вот и ковыряется третьи сутки ни тпру ни ну!

— А все же уважать надо! Она работает, ночь не спит! — заявил Уладай.

— Уважать? За что? — даже хлопнул себя от удивления по ляжкам Долгушин.— Да я ее, Ельку-то Седых, когда она еще не родилась, знал. Еще только как отец с матерью ее задумали, а я уже знал, какая эта Елька будет.

— Папаша у ее ой-ой был мужик! — поддержал Никита.

Распахнулась дверь. Вошли охотники с других зимовий.

Собаки проходят к каменке, ложатся у огня, выгрызают льдинки между пальцами.

Охотники тоже опустились на корточки перед каменкой, выскребают сосульки из усов.

Долгушин продолжает:

— Да, вот какое она будет начальство, Елька Седых. Перебирает тушки третьи сутки. А толк какой? Теперь возьмите, люди,— он кивает на пришедших,— мерзнут? Сидят бездеятельно, ждут. А результат? Ну, какая это организация? Где она? Тут дело стоит, дома дело стоит. А я сидеть буду? Нет, не буду!

— Вот панику развел! — возмущается за перегородкой Катя.

— Ну, я им сейчас скажу! — говорит Елена.— Кто это там? Долгушин все!

— Сидеть, конечно,— доносится тихий голос Никиты,— не для ча.

— А это кто? — не удержавшись, сердито улыбнулась Лена.

— Никита, кажется. Тоже хорош гусак. А ты говоришь — Андрей. Его ждать не приходится. Бери власть в свои руки.

— А что ж ты думаешь, смотреть, что ли, буду? — Елена встала, пригладила волосы руками.

— Вы как хотите,— говорит Долгушин,— а я сейчас доложу, что ухожу с этого...— он не успел закончить свою речь, Никита подтолкнул его.

Долгушин обернулся и умолк, увидев стоящую в дверях Елену.

— Что за собрание? — спрашивает она как можно спокойнее. — Чем вызвано? Со всех участков собрались! Я, кажется, никого не приглашала.

— Так мороз загнал, Елена Андреевна! — объяснил Долгушин.

— Ага! «Елена Андреевна»! — удовлетворенно усмехнулась Катя за перегородкой.— На попятный двор поехал!

— ...Без дела на холоду шибко тяжело,— продолжает Долгушин.— Мы, конечно, к холоду привычные. Ну, конечно, когда при настоящем деле. Но без дела на холоду нам как-то непривычно, и я заявление написал...

— Какое заявление?

— Так что, товарищ Седых, домой отпустите, пожалуйста. Для чего мы здесь живем? Соболя и без нас дохнут, сами по себе, значит. Бить нам их не дозволяют, а живых брать мы не умеем. Что ж тут зря сидеть? План не выполняем...

— Ох, заботливый какой стал! — иронически усмехнулась Елена.— О плане заговорил! Ну, так вот: никаких заявлений не принимаю и никого не отпускаю! И своевольничать не позволю никому. И болтовню тут разводить мужчинам тоже вроде не к лицу. Работать мешаете. Прошу учесть.

Она хлопнула дверью.

— Хорошо! — прошептала, блестя глазами, Катя.— Ловко ты его отбрила.— И тут же сникла.— А делать-то чего будем?

— Не знаю... Ох, не знаю.— Опустившись на скамью, Елена уронила голову в ладони.

В прихожей громко хлопнула дверь. Послышался голос Андрея:

— Здравствуйте, товарищи! Как дела?

— Здравствуйте, чем похвастаете? — вопросом ответил ему Долгушин.

— Хвастать нам с вами пока нечем. Я так понимаю,— спокойно ответил Андрей.

Елена вскочила, подбежала к двери и, не распахнув ее, отпрянула.

— Ох, да как же я ему на глаза явлюсь. Мне-то куда итти? Куда-а? — растерянно шепчет она.— А, Кать?

— Сиди здесь! — приказала Катя.

И когда Андрей постучал в дверь, Катя, пропуская его в девичью комнату, выскользнула в прихожую. Увидев закутанную в меха Джагду, которую не заметили охотники, взволнованные встречей с Андреем, подбежала к ней.

— Ну, вот видите, как вышло. Прощались мы на долгие годы, а вот и опять встретились,— сказал Андрей Елене.

— Да уж лучше б совсем не встречаться, чем так...

— Скажу вам откровенно, это не те слова, которые я предполагал услышать при нашей встрече.

Елена отвернулась, и частые слезинки-бисеринки посыпались из ее глаз.

— Что такое? Как можно? — взволновался Андрей и обнял Елену.

— Ну, вот теперь могу сказать: здравствуйте! Оттаяла немного,— зазвучал в прихожей женский голос.

Лена отстранилась от Андрея:

— Что это? Кто там?

— Это... товарищ из Якутска. Тоже охотовед.

— Ах... тоже... охотовед!

— Ну да. Чего вы испугались?.. Рассказывайте, что случилось с соболями-то.

— Вы же знаете...

В прихожей Катя хлопотала возле каменки, а Уладай любезно отряхивал заиндевевшую дошку Джагды.

В девичьей комнате продолжался разговор Елены и Андрея.

— Исследую вот тушки,— упавшим голосом говорит Елена,— но причины не нахожу.

— Во-первых, возможно отравление,— подсказал Андрей.

— Невозможно, брала анализ пищи. Сама ела.

— Может быть, шок?

— Не может. Когда обметом берут, сильнее тревожат соболя, а шока не наблюдали.

— Резонно. Ну а гистологический анализ? Делали?

— Конечно! Можете посмотреть.

Андрей наклонился над микроскопом.

— Ага,— говорит Андрей.— Оболочки клеток разорваны. А не могли соболи попросту замерзнуть?

— Абсурд какой. Соболь никогда не замерзает. Ведь он здесь у себя дома... Он приспособлен к морозу.

— А к ловушке-то не приспособлен! — возразил Андрей. — В ловушке он без движения сидит.— Андрей подумал и добавил.— Но, чтобы доказать наше предположение, придется понаблюдать у ловушек.

У зимовья Андрей приготовляет лыжи себе и Елене. Выходит уже совсем одетая Елена.

— Сколько сейчас? — спрашивает она.

— Пятьдесят четыре градуса. Одевайтесь потеплее.

— И так уже намотала все, что могла. Вот я копна какая. Не смотрите на меня.

— А на ногах что?

— Как «что»? Унты. Носки теплые. Ну, что я вам буду все рассказывать?

— Нет, нет. Погодите. А еще что?

— Ничего.

— Ну, пойдемте-ка переобуваться.

Они входят в девичью комнату.

— Снимайте пимы. Вот я какие для вас портянки приготовил.— Андрей вынимает из кармана газету.— Греют лучше материи. Правда, эту газету неудобно брать... Портреты.

— Покажите! — Елена развертывает газету. Видит свой портрет, почти что стонет. — Ой, расписали!.. Стыдно как! Господи! И меня!

— Ну вот будете теперь переживать! Знал бы, не показывал. Пойдемте.

— Ничего, я не буду переживать, — хмуро говорит Елена. — Имейте в виду, я вообще женщина без переживаний.

Андрей и Елена мчатся на лыжах, обмениваясь редкими односложными восклицаниями.

Шуршит снег. Падают веточки с деревьев.

— Ветки-то какие хрупкие, как стеклянные стали! — говорит Елена.

Андрей и Елена выходят на поляну, которую печально осыпает своими оранжевыми иглами лиственница.

Они сняли лыжи, воткнули их в снег и залегли неподалеку от ловушки, так, чтобы все время держать под наблюдением настороженную дверцу.

Мороз крепчает. На небе — луна, обведенная радужными кольцами, предвестниками еще большего мороза. Она залила поляну призрачным зеленовато-серебристым светом.

Мороз пробрал Елену и Андрея, лежащих без движения.

— Ноги озябли, — жалуется Елена.

— Я же говорил, что на таком морозе надо двигаться.

— Нельзя! Соболя спугнем. Не придет в ловушку.

— Вот видите, какая альтернатива.

— У меня уже ноги совсем занемели!

— Шевелите пальцами. А еще сибирячка! Мерзлячка-сибирячка! А соболь-сибиряк тоже мерзляк. Пальцами-то не шевелите?

— Шевелю! Все время шевелю!

— То-то вот, шевелите!

— Ше-велю! — еле выговаривает озябшими губами Лена.

Андрей испытующе и тревожно смотрит на нее. Ему ясно, что Лена совсем озябла.

Он говорит:

— В самую пору было бы нам с вами теперь подраться, боюсь, соболя спугнем.

— Давайте отойдем от ловушки,— предлагает Лена.

Захватив лыжи, они осторожно отползают от ловушки и принимаются бегать взапуски по поляне.

Андрей толкнул Лену.

— Ах, вы так? А вот вам сдачи! — Лена толкнула Андрея, сдерживая смех, побежала и остановилась под заснеженной черемухой. Лукаво посмеиваясь, дожидается Андрея.

На деревьях висит голубоватый и тонкий, словно кружево, иней.

Андрей подбегает к Елене, хочет ее толкнуть, но Елена, выскользнув, сильно качнула дерево, и сразу посыпались на Андрея хлопья снега.

— Отбегите от дерева! — крикнула Елена.

Андрей отошел на два шага в сторону. Елена подбежала к нему и с виновато-кокетливым видом стала отряхивать снег.

— Вот не рассчитала, озябнете сильнее,— говорит она, приподнимаясь на цыпочки и сметая мохнатой рукавицей снег с плеч Андрея.

Лица их почти соприкасаются.

— Ничего,— говорит Андрей.— Снег сухой, мигом облетит!

И вдруг он обнял Елену.

— Нет,— сердито говорит она, ловко выскальзывая. — Мы так не уговаривались! — И побежала прочь.

— Постойте! Я вас рассердить хотел. Это очень согревает.

Не отвечая, Елена бежит к ловушке.

— Тише! — крикнул Андрей. — Соболя испугаете.

— А чего его пугать? Он уже здесь. Ловушка-то сработала.

Они подходят вплотную к ловушке. Елена, взглянув на часы, засекла время, и они начали наблюдать. Соболь урча поедает мясо.

Елена взглянула на часы.

— Полчаса прошло! — говорит она.

— Не бойтесь, он бодрый еще.

— Так давайте возьмем, пока не заснул! — блестя глазами от азарта, предложила она.— А то заснет ведь.

Андрей от удивления даже присвистнул:

— Как это возьмем? — переспросил он.— А научное наблюдение?

— Так он же замерзает! — почти с отчаянием восклицает Лена.

— Вот и хорошо, пусть замерзает.

— Что хорошо? — рассердилась Лена.— Варварство это, а не научное наблюдение. Не жалко вам?

Андрей усмехнулся.

— Этого не пожалеем, других спасем. По крайней мере причину гибели узнаем.

— Ну, ладно!—согласилась Лена и вздохнула. — Глядите, засыпает!

Она приподняла дверцу клетки:

— Боже, да он почти окоченел.

— Ну, вот и выяснили! — Андрей довольно улыбнулся.

— Конечно, выяснили,— говорит Елена, дуя на носик соболю. Потом сунула его за пазуху.— Может, отогреется. Пойдем скорее!

И они побежали вперед так, что засвистел навстречу ветер и лыжи запели на разные голоса.

Взволнованные своим открытием, необычайностью ночной прогулки вдвоем по тайге, они вошли в зимовье. Гулко хлопнула дверь.

Проснулась Джагда.

— Видите, живой! — похвалилась Елена.

— Он,— кивает Елена на Андрея,— хотел соболя заморозить, а я не дала. Соболь почти совсем заснул, но потом я его отогрела!

— Значит, кормушки утеплять надо! — резюмирует Андрей.

— Товарищ Джагда нам поможет. У нее опыт есть.

— Сейчас? Ночью? — спросила Джагда и принялась поспешно натягивать унтики.

— Не сейчас! — улыбается Андрей. — Спите!

— Нет, вставайте! Пировать будем. Катерина! Проснись! — закричала Елена.

Катя села на кровати.

— Уже пора? Сколько времени-то, — забормотала она спросонок и, увидев, что ходики показывают три часа, махнула рукой, снова повалилась на постель, натянула одеяло на голову.

— Вставай! Вставай! Засоня! — не унималась Елена.— Пока ты тут спишь, мы все проблемы разрешили.

— Дай поспать!

— А вот не дадим! Вставай ужинать!

— Вот суматошный человек. Уйду я от тебя куда-нибудь в отдельное зимовье. Измучилась с тобой. Куда вставай? Зачем вставай? Ведь ужинали сегодня.— Катя садится, поправляет волосы.

— Мало что ужинали, еще раз будем. Знаешь, замерзли как? Где-то у нас рябиновка была, давай сюда бутылку. Накрывай на стол!..

Катя потянулась и еще в полусне стала разыскивать бутылку в самых неподходящих местах.

— Да вы где были-то? — спросила она.

— У ловушки. Соболя принесли!

— Живого?! — Сна как не бывало.— Да чего же ты молчала-то? Толку от вас не добьешься,— затараторила Катя, заметалась от шкафа к столу и от стола к каменке.

А Елена рассказывала:

— Два раза укусил меня, чорт.

— Ничего, зато живой! — успокоила ее Катя.

— Конечно, хорошо. Собольи укусы не болят. Вот лиса меня кусала — болело.

— Лиса, она вообще вредная! — согласилась Катя.— А соболь — благородный... — Она попыталась погладить соболя, но он, лязгнув зубами, впился ей в палец.

— Благородный зверь,— болтая рукой, говорит Катя.— Прошу к столу.

Чинно и по-праздничному торжественно, приглаживая волосы и одергивая рубахи, усаживались охотники в необычный час за стол.

Елена разлила рябиновку по кружкам и стаканам.

Андрей поднял стакан, сказал торжественно:

— Ну, вот теперь и выпить можно. Со свиданьицем!

Все чокнулись.

— У меня есть еще один тост! Можно? — спросил Андрей.

Катя перебивает:

— Нет, у меня!

— Ты что-то затеваешь? — подозрительно глядя на Катю, сердито прошептала Елена.

— Не бойся, не о тебе речь! — отрезала Катя. — Я хочу предложить тост за нашего научного работника Андрея Палыча, за товарища Сазонова. Вот смотрите, человек не посчитал за труд, добрался до нас и своих результатов достиг, как я понимаю. Верно, Андрей Палыч, достигли? Он человек очень настойчивый. Я хочу поднять бокал за его настойчивость и за товарища Седых. Верно, Андрей Палыч?

— Верно! Верно! Только я не понимаю, к чему вы говорите?

— Ох, понимаете! По глазам вижу, что понимаете. Как вы считаете, товарищ Седых, он понимает?

— Довольно шутить,— отрезала Лена.— Далеко заехала.

— А вы как считаете, Андрей Палыч?

— Не знаю, вам виднее.

— Да уж, конечно, мне виднее! Верно я говорю, Лена, что мне виднее?

— Не знаю.

— Не знаешь? Ну так знай: он как себе какую цель поставит, так уж обязательно достигнет.

— Ну, вот этого я как раз не знаю!

— Нет, знаешь! Я же пошутила. Просто я хочу сказать Андрею Павловичу, чтобы он оставался у нас на постоянную работу! А серьезно, Андрей Палыч?!

— За это и я могу выпить! — сказала Елена и покраснела.

— Может быть, и останусь,— ответил Андрей.— Научный опорный пункт здесь организуется.

— Вот это да! — воскликнул Егор.

— А где Никита? — спросил Андрей.

— У себя на участке,— ответил Уладай.— Соболей караулит.

Трещит от мороза тайга. Идет Никита. Он подходит к ружью-самострелу. Разглядывая измятый снег со следами крови, недовольно ворчит:

— Ушел, дьявол!.. Надо быть, высоко поставил...

И направляется к самострелу. Перезаряжает ружье-самострел.

Натягивая проволочку, Никита заканчивает установку самострела. Удовлетворенно оглядев сооружение, уходит, скрываясь среди деревьев.

На соболином следу, спрятавшись за куст сланника, сидит на валежине с ружьем наготове Никита. Прямо перед ним притулилась к кедру поваленная ветром лиственница, запорошенная снегом.

На валежину спокойно прыгнул соболь. Посмотрел вперед, принюхался.

Загремел выстрел, соболь упал на снег.

Подбежал Никита, схватил соболя, вытер кровь о снег, любуясь мехом, сказал:

— Высший сорт!.. Этого до поры в сундучок.

Сунув соболя за пазуху и воровато оглядевшись, Никита торопливо заравнял снег и ушел.

Рассматривая на снегу сдвоенный след соболя, идет Федор.

— Голодный соболишко,— говорит он.— Однако своим старым следом илет.

След вывел Федора к поваленной лиственнице, где Никита убил соболя.

Федор увидел окровавленные комочки снега, огляделся и, заметив оставленную Никитой лыжню, сказал:

— Никитина лыжня, однако... щербатая... Ну, я с тобой, черная твоя душа, поговорю.

Быстро пошел по лыжне.

Никита в нескольких шагах от заваленного снегом, похожего на берлогу зимовейка вытаскивает из своего тайника большую связку собольих шкурок, оценивая, рассматривает их.

Увлеченный своим занятием, не слышит, как сзади подходит Федор.

Тень Федора упала на Никиту. Он отпрянул в сторону, уронил соболей, упал сам, поспешно вскочил, готовый к бегству или к защите, и увидел Федора.

— Ну и напугал ты меня! — сказал Никита и сразу же заметил меховой мешок с соболем и обмет. Облегченно вздохнул. — А-а-а! Тоже, значит, промышляешь!..— спросил он.— Только обметом ты, Николаич, много не возьмешь, тут от науки, знаешь, как попользоваться можно?— добавил он покровительственным тоном.— В ихние ловушки-кормушки соболь так и прет! Не веришь? — приостановился Никита, приняв молчание Федора за сомнение. — На даровой-то корм соболь со всей тайги потянул! Стань на тропу возле ловушки и колоти его. Бей, бей, бей!

И вдруг осекся, увидев побледневшее от гнева лицо Федора.

— Ежели сомневаешься... так нам с тобой обоим по горло хватит!.. Я уж много добыл... мы с тобой — одна душа, завсегда сговоримся.

— Ах ты... окурок! Да как ты смеешь меня с собой равнять! — с трудом выговорил Федор и коротко приказал: — Айда!

Никита молча поднял соболей, взял ружье, встал на лыжи и, запинаясь, спросил:

— Куда... пойдем?

— Властям сдам тебя! — ответил Федор.

— Да ты что? — взвизгнул Никита.— Да ты знаешь, что мне за это?! — он потряс связкой соболей.

— Закон рассудит,— отрезал Федор.

— Ну, нет,— прохрипел Никита и вдруг поспешно развернул лыжи.

— Стой,— загремел Федор, поворачиваясь в свою очередь, но Никита уже мчался от него по склону сопки.— Стой, говорю! Стой, поганок! Все одно не уйдешь! — крикнул Федор, бросаясь в погоню.

По отлогому склону сопки, ловко лавируя между деревьями, стремительно несется кажущаяся сверху очень маленькой фигурка Никиты.

За его лыжами серебряной пылью кружится снег. По никитиной лыжне мчится Федор.

Поперек ложбины, между двумя сопками, быстро бежит Никита. На ходу оглядывается, видит, как следом за ним по склону сопки стремительно слетает Федор.

Напрягая все силы, бежит Никита, бросается в ельник.

По следу Никиты врывается в ельник Федор.

Выскочив из ельника, уже без связки соболей, Никита быстро бежит дальше.

С трудом переставляя лыжи, тяжело дыша, хватаясь за ветки и стволы деревьев, он поднимается в гору, оглядывается. Видит Федора, выбегающего из ельника.

Никита почти взобрался на вершину сопки. Сломалась ветка, за которую он ухватился. Никита падает и видит, что Федор поднимается к нему.

Трясущимися руками Никита сорвал ружье и заорал:

— Стой! Застрелю... — Он выпалил в воздух.

Никита поднялся и взглянул вниз. Прячась за деревьями, Федор продолжает преследование.

Никита бросился бежать дальше по гребню сопки.

Вот он, не успев остановиться, врезался в завал и упал. Быстро поднялся и перелез через него. Жадно хватая прямо с ветки снег губами, он выглянул из-за завала и увидел, что Федор приближается к нему, перебегая от дерева к дереву.

Никита вскинул ружье, прицелился и выстрелил.

С Федора слетела шапка.

Никита нажал крючок второго ствола, но выстрела не последовало: патрон был уже израсходован.

Федор, подхватив шапку, быстро прыгнул за ствол поваленного дерева.

Никита перезарядил ружье и снова выглянул из своего укрытия. Федора не было видно. Только над заснеженной валежиной чуть-чуть виднелась шапка. Никита тщательно прицелился и выстрелил. Шапка исчезла.

Никита вскочил, прицелился и еще раз пальнул по шапке. Затем побежал дальше, торопливо перезаряжая на ходу ружье.

За колодиной, где прятался Федор, болталась надетая на сучок простреленная шапка, а в нескольких шагах от нее стоял Федор и целился в ружье Никиты.

Раздался выстрел. Приклад ружья в руках Никиты разлетелся в щепки. Никита со стоном бросил в снег обломки ружья и побежал, снова все время оглядываясь.

Федор настигал его.

Никита бежал, озираясь по сторонам, и вдруг злобная улыбка искривила его лицо: он увидел на тропе свою лыжню, ведущую к березам, возле которых стоял самострел на лося.

— Стой! — крикнул Федор.— Я об тебя руки марать не стану! Стой!

Никита продолжал бежать. Вблизи самострела он пошел тише, то и дело оглядываясь на Федора, бежавшего в нескольких десятках шагов.

Вот уже виден потревоженный снег на том месте, где находится спрятанная Никитой натянутая поперек тропы проволока самострела. Никита осторожно перешагнул через нее, сделал еще несколько шагов и, шумно дыша, остановился.

Повернувшись лицом к Федору, он медленно поднял трясущиеся руки и хрипло сказал:

— Твой верх, Николаич. Бери, веди, ежели...

Не спуская глаз с Никиты, удивленный внезапной переменой в его поведении, осторожно приближался Федор. Вот он поравнялся с самострелом. Натянулась струна, ведущая к спусковому крючку, и раздался выстрел. Покачнулся Федор, с недоумением глянул на куст и, схватившись за окровавленное плечо, повалился в снег.

Постояв немного, Никита медленно приблизился к Федору, наклонился над ним. Снег под Федором быстро краснел.

Никита снял шапку, вытер ею лицо и опять надел. Потом он выпрямился во весь рост и, разводя руками, как бы оправдывая себя перед Федором, сбивчиво забормотал:

— Вот видишь, Николаич, как получилось-то! Ты меня хотел, а сам на самострел наткнулся. Вот она, тайга-то. Раз, и концы в воду. Кто? Что?.. И опять не понять.

Никита быстро пошел обратно по старой лыжне.

Он ушел, удаляясь от Федора, неподвижно лежащего на снегу, и все время приговаривал:

— И не найдет тебя никто, а? — он оглянулся и пошел дальше.— Ай-я-яй! До лета теперь, небось, лежать. Да. До лета.

Он опять оглянулся.

Бывший друг его Федор Волков неподвижно лежал на окровавленном снегу.

В зимовье на «командном пункте» Елены.

Сумерки. Уютно потрескивают в каменке сухие лиственничные дрова. Охотники заняты будничными делами и негромко поют.

Уладай, сосредоточенно тыкая дратвой в распоровшийся катюшин унтик, самозабвенно выводит:

Глухой неведомой тайгою...

Высоким голосом поет дед Мефодий, отмеривая меркой дробь и насыпая ее в гильзу:

Сибирской дальней стороной...

Старательно басит Егор Иванович, обезжиривая шкурку белки, натянутую на болванку.

— Держи-ка! — говорит Уладай, передавая Катюше унтик.— До свадьбы выдержит, дальше нет. Давай, Джагда, и твои отремонтирую.

Получив крохотный унтик от смутившейся Джагды, он по-особому радостно поет:

Бежал бродяга с Сахалина...

Входит Никита, садится у стола.

Катя, не переставая подпевать, берет чугунок с каменки и накладывает из него в тарелку пельмени. Подносит Никите:

— Ешь, дядя Никита.

Звериной узкою тропой —

глухо заканчивает Егор Иванович.

Никита жадно ест.

Катя ставит на стол перед Никитой чайник и большой берестяной туес [1], из которого золотой горкой поднимаются медовые соты.

— Чайком с медом пообогрейся, дядя Никита. Это мне батяня гостинчика прислал, — совсем по-детски произносит она и продолжает петь.

Бежал бродяга... —

поет Елена, сидя рядом с Андреем.

Никита, отодвинув туесок, говорит громко:

— Стойте!

Оборвалась песня.

— Я все-таки узнал, почто соболя дохнут,— продолжает Никита,— мышиная чума пришла. У меня на глазах сожрал соболь мыша и тут же... кувырк, сгинул. Уходить надо. Всем. Чума и к человеку прилипчивая. Я вас отсюда уведу, куда надо, в богатейшие места, соболей там тыщи... А тут все подохнут. Чумовой мор.

Снова зазвучала оборвавшаяся было песня. Растерянно смотрит Никита.

И только Егор, вздохнув, сказал:

— Глаза-то где оставил? — и ткнул пальцем под нары.

Из переносной клетки ехидно, как показалось Никите, глядел соболь.

Не прерываясь, плавная и могучая льется песня.

[1] Туес — ведерко из березовой коры — бересты.

Над зимовьем.

Над тайгой...

Становится тише и тише. Затухает совсем над густым заснеженным лесом.

Треснул сучок, и сквозь чащу показалась фигура человека.

Это Федор. С трудом переставляя ноги, волоча ружье, хватаясь за ветки, чтобы не упасть, бредет он тайгой.

Следом за ним, обнюхивая след, идет опасный зимой медведь-шатун.

Услышав сзади треск в кустах, Федор оборачивается. Против него стоит медведь.

Не отрывая глаз друг от друга, стоят человек и медведь.

— Уходи лучше, — говорит Федор, с трудом шевеля запекшимися губами.— Я еще... пока живой.

Он пытается поднять ружье. Руки не повинуются. Федор шатается от слабости.

Медведь медлит секунду. Неподвижно стоящий человек внушает ему страх, но голод сильнее. Оскалившись, медведь переминается с ноги на ногу и вдруг с коротким глухим рыком бросается вперед.

Федору удается поднять ружье.

— Спокойно,— говорит он сам себе.

С разинутой пастью медведь вздымается на дыбы... Гремит выстрел.

Рухнул медведь.

Зашатался, повалился на снег и Федор.

Снова песня охотников в зимовье.

Все поют.

А Долгушин разъясняет Никите:

— На твоем участке соболя много, под каждую лесинку по две ловушки поставим. Один не управишься — людей в помощь пришлем.

— Ну-у? — удивился Никита и, уже совершенно овладев собой, добавил: — Тогда пойду подготовиться к этому делу получше.

— Иди, иди,— говорит Егор Иваныч ласково.

Никита подошел к двери. Но она открылась без его помощи. На пороге, держась за косяк, стоит весь засыпанный снегом, залитый кровью Федор.

Оборвалась песня.

— Батяня! — вырвалось у Кати, бросившейся к отцу.

Он отстранил ее движением руки и молча пристальным взглядом посмотрел на Никиту.

Все, словно оцепенев, смотрят на Федора и на бледного, трясущегося Никиту.

— Убивец! — прохрипел наконец Федор и рухнул на пол.

Все бросились к нему.

— Никиту задержите! — кинул Андрей Егору и вместе с Уладаем и Долгушиным они подняли Федора, понесли в девичью половину.

Егор и Мефодий вяжут опоясками Никиту. Никита отвратительно и жалко скулит:

— Граждане, вы чё же делаете, граждане?!

Мефодий и Егор туже затягивают опояску.

— На кого руку поднял.... собачья кровь! — негодует Мефодий.

В девичьей комнате лежит на кровати Федор. Катя, опустившаяся на колени у его изголовья, неотрывно смотрит на его бескровное лицо, резко выделяющееся на пестрой ситцевой подушке.

Еще более спокойный, чем всегда, сосредоточенный, Андрей предельно четкими, почти профессиональными движениями, с ухваткой бывалого военного человека перевязывает рану Федора.

Связанный Никита сидит на полу около лавки. Голова его вяло откинута, борода торчит к потолку, глаза слезливо моргают, судорожно подергиваются губы.

Охотники, окружившие Никиту, смотрят на него, как на диковинного зверя.

— Нарушитель! — говорит Егор.—Как он был нарушитель, нарушитель он и есть. Сколько раз указывали, а он всегда незаконно зверя бил. И мы это знали, граждане, а спускали. И не раз спускали!

— Ну, то зверя! А это — человек. Совсем другая музыка, — говорит Долгушин.

— Нет, это все одно к одному,— возразил Егор.— Жадность! Одно за другое тянет.

— Так. Жадность, ладно, — говорит Мефодий.— Допускаю, жадность. Но я спрашиваю, откуда они берутся люди такие, вот что скажите?

— Жадность в них еще не искорененная, — определил Егор.

— Бьются над этим, в газетах пишут, доказывают, указывают и наказывают за это, но до конца еще не искоренили... Эти типы еще попадаются.

Вошел Андрей, остановился в дверях. Все повернулись к нему.

— Куда ж его теперь, Андрей Павлович? — спрашивает Долгушин, с гадливостью кивая на Никиту.

— Доставите в аймак, передадите властям. Под твою ответственность, товарищ Долгушин.

— Есть!

Все охотники хором подтвердили:

— Не сомневайтесь!

— Доставим!

— Закладывайте нарты, Федора в больницу повезу, — говорит Андрей.

Бежит по тайге собачья упряжка. За каюра Андрей. На нартах, закутанный в шкуры, лежит Федор. Возле него примостилась Катя. Она утирает заплаканные глаза.

Быстро бегут нарты, скрываются в тайге.

И снова весна.

Курлыкают в небе журавли.

Зеленый пух светлеет на березах.

Подул весенний ветер — зашелестела тайга.

Надулись занавески на раскрытом окне в доме Федора.

Сам хозяин в постели, он не совсем еще оправился после болезни.

Полулежа, опершись на подушке, он, щурясь, смотрит на желтые солнечные пятна на занавесках, на подоконнике, на полу. Снаружи послышались голоса, негромкий девичий смех и опять все стихло.

Занавеска отодвинулась, и в горницу заглянул Уладай

— Дядя Федор, к тебе тут целая делегация. Можешь принять?

— Заходите,— пригласил Федор.— Гости будете.

Осторожно ступая, в комнату вошли Андрей, Елена, Джагда с соболем на руках. Последней по-хозяйски вошла Катя, поставила на табуретку у постели стакан молока, встала в сторонке, сложив руки на груди.

Уладай остался у окна.

— Ну как, дядя Федор? — спросила Елена.

— Теперь, надо думать, поднимусь... Как окошко открыли — потянуло на волю. Я бы вышел, да нянька не пускает. Сторожит! Чуть поднимусь, обратно в постель кладет,— кивнул он на Катю.

— Правильно действует,— сказал Андрей,— выполняет указание!

— Я прощаться пришла, Федор-дагор,— сообщила Джагда, выступая вперед.

— Стало быть, уезжаешь? Сколько же ты тут у нас соболей награбила? — пошутил Федор.

— Все, сколько по плану было, отправила,— говорит Джагда.— Да еще сверх плана вот этот остался. Охотника тоже с собой везу! — кивнула она на Уладая.— В порядке обмена опытом...

Сказав это, Джагда покосилась на Федора. Все молча улыбнулись. Джагда погладила соболя.

— Совсем ручной стал! — сказала она.

— Ну, это, стало быть, ты его приручила! — сказал, усмешливо глядя на Уладая, Федор.

Все засмеялись. Джагда смутилась.

— Нет, я про соболя говорила!

— Мы понимаем, понимаем! — сказали все.

И опять засмеялись.

— Нет, я потому задержалась,— совсем смутилась Джагда.— Училась у Андрея Павловича, как науку о соболе дальше развивать надо. Ты, Федор-дагор, приезжай к нам! — попросила она, пожимая руку охотнику.

— Так это, милая, ты всех охотников, пожалуй, к себе перекантуешь. Так тоже не пойдет! Кого-нибудь и здесь оставь! — говорит Федор, ласково щурясь.

— Да,— говорит Андрей,— Федора Николаевича мы, пожалуй, отсюда не отпустим. Я его хочу просить к себе в помощники на научно-опорный пункт.

— Вон что! — произнес Федор и внимательно посмотрел на Андрея.

— Мы вот с Еленой жалеем, что ты сейчас не можешь с нами поехать, Федор Николаевич.

— Это куда же вас еще несет?

— В Зеленую Губу,— говорит Елена.

— А-а-а... Да, там места богатые. Стало быть, расширяемся?

— Так ведь жизнь требует! — сказал Андрей.

— Ну, ступайте,— сказал Федор.— С расширением я всегда согласен.

И замолк, все так же ласково щурясь на солнечные пятна, играющие на полу и на стенах.

Стали прощаться. Первой из комнаты вышла Джагда, потом Елена с Катей. Федор знáком удержал Андрея.

— Вот что, Андрей Павлович, ты что же, всерьез меня в помощники-то зовешь?

— Конечно,— говорит Андрей.— Таким делом не шутят!

— Ну, что ж, не ошибешься! — Федор протянул Андрею руку.— Я вот, сколько лежал, все думал, и скажу тебе, что не зря мы с тобой встретились...

— Нет, не зря, Федор Николаевич! — подтвердил Андрей.— Не зря!

По узкому протоку между спустившимися к самой воде зарослями ольшаника, тальника, между нависшими выступами скал, по гладкой зеркальной воде, оставляя спокойно расходящиеся следы, ровно постукивая мотором, движется небольшой катерок.

Извилистый проток открывает взору все новые и новые, неповторимые в своей девственной красоте виды сибирской тайги. В катере Андрей и Елена, охотники, среди которых мы видим Долгушина, Егора, жену Долгушина, Катю.

Все эти люди, привыкшие к таежной красоте, как зачарованные, смотрят сейчас на весенний мир, полный птичьего гомона, всплесков воды о прибрежные камни, шелеста трав и листвы.

Вот совсем близко к берегу кормушка и соболиха, приучающая к ней соболят.

Берега протока раздвинулись — катер вошел в широкую губу, а там впереди открылись просторы Байкала...

Елена устроилась на носу катера. Подперев ладонью щеку, она неотрывно смотрит на воду, на островерхие ондатровые хатки. На ближней кормит детей ондатра.

Но вот ондатра-мать, встревоженная чем-то, сошла в воду и поплыла. Не прерывая завтрака, питаясь на ходу, поплыли рядом с матерью ондатрята.

Сошла в воду и гусыня со своим выводком. Важно плывет между хатками.

К Елене подходит Андрей, опустился рядом. Почувствовав его приближение, Елена поправила разметавшиеся волосы.

Андрей улыбнулся, спокойным и уверенным движением обнял ее за плечи. Елена не отодвинулась, даже не пошевелилась. Видно, что все вопросы их отношений уже решены.

Елена молча смотрит в прозрачную глубь воды.

Там, нетерпеливо шевеля плавниками, двигаются табунки омуля. Набежала тень катера, и рыбы, как по команде, шарахнулись в сторону.

Елена подняла взгляд на берег.

Вдалеке к берегу вышел могучий олень-пантач. Склонился к воде, стал пить.

Андрей взглянул на Елену, спросил:

— Ну, что опять увидела?

— Жизнь! — ответила Елена.

Мерно тарахтя и вспенивая носом воду, несется катер по Байкалу.

М. СОЛОВЬЕВ

*Начальник Управления клубных учреждений Министерства культуры РСФСР*

# ТРЕБОВАНИЯ СЕЛЬСКОГО ЗРИТЕЛЯ

Социалистическая новь с ее клубами, радио, кино, школами, библиотеками, электростанциями, с ее сложными, точными, требующими солидной технической подготовки машинами, выполняющими теперь многие сельскохозяйственные работы, неизмеримо повысила культурные интересы и запросы людей советского села. Колхозное крестьянство широко пользуется благами культуры.

Большую популярность и любовь завоевало на селе кино.

— Кинопередвижка приехала!..

Эта радостная весть мгновенно облетает весь колхоз. И демонстрируется ли художественный фильм, научно-популярный, агрономический или видовой, буквально стар и мал спешат в клуб.

После сеанса колхозники обычно обмениваются впечатлениями. Горячо, подчас взволнованно обсуждают они игру артистов, правдивость и жизненность картины, ее занимательность. Нередко тот или иной эпизод перекликается с жизнью колхоза, и тогда обмен впечатлениями приобретает особенно оживленный характер. Надо присутствовать при этих разговорах и спорах, послушать удачные, острые замечания, чтобы понять, как много значит кино в культурной жизни колхозников.

Образы и поступки героев наших фильмов оказывают самое непосредственное влияние на жизнь колхозников. Сила положительного примера киногероев вдохновляет на настойчивую, целеустремленную борьбу за прекрасное будущее.

Живой отклик у сельского зрителя вызывают отрицательные персонажи. Яркие, заостренные кинопортреты лодырей, рвачей, расхитителей социалистической собственности активизируют борьбу колхозников со всеми конкретными носителями зла. Нередко на колхозном собрании или совещании можно услышать, как какого-нибудь провинившегося колхозника «крестят» именем отрицательного киноперсонажа. Такая критика очень действенна и живо воспринимается аудиторией.

И наоборот, желая кого-нибудь похвалить, колхозники зачастую сравнивают его с особо понравившимся героем или героиней. Мне, в частности, однажды пришлось услышать, как одну хорошую председательницу колхоза назвали Пересветовой (героиня фильма «Кубанские казаки»).

Кино стало жизненной потребностью миллионов тружеников советского села. За пятилетие количество киноустановок в сельской местности должно увеличиться примерно на двадцать пять процентов. Коммунистическая партия и Советское правительство неустанно заботятся о росте культуры, об удовлетворении духовных запросов тружеников деревни. XIX съезд Коммунистической партии Советского Союза, пятая

сессия Верховного Совета СССР, сентябрьский пленум ЦК КПСС наметили широкую программу повышения материального благосостояния и культурного роста советского села. Для осуществления этих величественных задач предстоит немало поработать и творческим работникам кино.

К сожалению, до последнего времени кино недопустимо отставало от неизмеримо возросших требований колхозного кинозрителя. Картин все еще крайне недостаточно, к тому же в тематическом отношении их репертуар беден и ограничен. Колхозники вправе предъявить работникам кино большой счет.

Сельский зритель за последние годы неизмеримо вырос. Современный колхозник глубоко и тонко разбирается во всех художественных достоинствах фильмов. Если бы творческие работники кино чаще бывали на сельских киносеансах (боюсь, что это случается крайне редко), они увидели, как живо и чутко реагирует сельский зритель на каждую характерную деталь в игре актеров, в режиссерском и операторском мастерстве.

Колхозная тематика занимала значительное место в истории советского кино. Многие из созданных до войны фильмов о советской деревне и по сей день не сходят с сельских экранов, пользуются успехом у колхозного зрителя. Героями нескольких послевоенных картин являются наши замечательные современники — люди советской социалистической деревни: председатели колхозов, партийные работники, бригадиры, звеньевые, механизаторы, сельская интеллигенция, рядовые колхозники. Сельский зритель помнит председателей колхозов—жизнерадостную, волевую Галину Ермолаевну Пересветову, самолюбивого, но честного, добросовестного Гордея Гордеевича Ворона; представителей славной колхозной молодежи — бригадира Дашу Шелест и коневода Николая Ковалева («Кубанские казаки»), помнят и председателя колхоза Рагулина и Сергея Тутаринова («Кавалер Золотой Звезды») и других полюбившихся ему героев.

Но уж очень мало выходит подобных фильмов! И дело не только в количестве — пора потребовать от работников советского кино и более глубокого проникновения в жизнь села. Чудесное преобразование старой, единоличной деревни в новую, социалистическую еще ждет своего вдохновенного художника кино. Подлинным праздником будет появление волнующего, правдивого художественного кинорассказа о сегодняшней деревне, где все изменилось—и общественные отношения, и условия труда, и традиции, и даже пейзаж.

А что мы нередко видим на экране? С особой любовью сценаристы почему-то разрабатывают сюжет, построенный на таком конфликте: передовая колхозница одной сельскохозяйственной артели хочет выйти замуж за человека из другого колхоза, а председатель артели, отсталый, малокультурный человек, мешает им. Спору нет, в жизни может встретиться и такой конфликт, но непонятно, почему именно он пользуется предпочтительным вниманием.

И еще одно замечание. Большинство послевоенных фильмов о колхозной деревне относится к комедийному жанру («Кубанские казаки», «Щедрое лето», «Далекая невеста»). Конечно, колхозники любят посмеяться и с удовольствием смотрят кинокомедии. Но почему надо ограничиваться только комедией?

В картине «Возвращение Василия Бортникова» есть попытка завязать серьезный разговор о путях развития колхозного строя. Но, к сожалению, по-настоящему это не получилось. На экране проходят самые различные люди (инженер, директор МТС, колхозный электрик, старик-бригадир и многие другие, не говоря уже о главных действующих лицах — Василии Бортникове, его жене Авдотье, Степане Мохове), но в

целом жизнь колхозной деревни отображена недостаточно глубоко. Я не собираюсь здесь осуждать авторов и постановщиков картины за то, что в центре кинопроизведения поставлена не общественная проблема (как это убедительно сделано в романе Г. Николаевой «Жатва»), а личная — взаимоотношения Василия, Авдотьи и Степана. Проблема семьи и быта, безусловно, заслуживает самого пристального внимания художника Но авторы картины пытались через личную судьбу героев показать наиболее характерные черты развития колхозного строя. На мой взгляд, эта попытка и не удалась.

В двух фильмах о сельской интеллигенции («Сельская учительница» и «Сельский врач») показ колхозной действительности отодвинут на второй план. Это их весьма существенный недостаток. Мне кажется, что при создании подобных фильмов (а нужда в них велика) следует значительно ярче и полнокровнее отображать жизнь колхоза. Ведь судьба сельских специалистов тесно связана с жизнью всего колхозного крестьянства.

Стоящая перед работниками советского киноискусства задача отображения художественными средствами процессов развития социалистической деревни приобретает особенно большое значение в наши дни — после важнейших решений пятой сессии Верховного Совета СССР и сентябрьского пленума ЦК КПСС. Перед колхозным крестьянством открылись широкие перспективы к дальнейшему культурному подъему. Уже сейчас на полях и токах, в садах и огородах, животноводческих фермах и пасеках — везде видны важные перемены. Долг творческих работников кино — отобразить эти радостные большие события.

До сих пор в кино по-настоящему не отражено все многообразие колхозных профессий, мы не встречали в кинофильмах новаторов сельского хозяйства — колхозного полевода или изобретателя-механизатора. Необходимо показать передового председателя колхоза — человека с крупными организаторскими способностями, высоким политическим и культурным уровнем, хорошо чувствующего перспективы колхозного строительства. Круг интересов такого председателя велик и разнообразен — он знаком и с экономикой, и с философией, интересуется литературой, искусством, спортом.

Огромное значение в жизни каждого колхоза имеет плановость в работе. План — это святая святых для правления артели, для бригады, для всех колхозников. Мне кажется, об этой важной особенности колхозного производства киноработникам никак не следует забывать.

Сбываются вековые чаяния крестьянства — на помощь труженикам земли приходит передовая наука. Только крупное хозяйство имеет возможность наиболее рентабельно, производительно применять на практике открытия и достижения науки и техники. Замечательное содружество людей науки, техники и практиков сельского хозяйства является, несомненно, интереснейшей темой для художественной кинематографии, и очень жаль, что творческие работники до сих пор слабо интересовались этой темой.

Особого внимания заслуживают научно-популярные и учебные сельскохозяйственные кинофильмы. Они ставят целью пропаганду агротехнических знаний среди широких масс колхозников, работников машинно-тракторных станций и совхозов, специалистов сельского хозяйства.

С внешней стороны здесь все обстоит как будто благополучно. Фильмы выпускаются регулярно и притом в немалом количестве. В известной степени широка и их тематика: тут и «Повесть о жизни растений», и «Эрозия почвы», и «Мичуринские методы селекции», и «Семеноводство льна-долгунца», и «Уход за зерновыми культурами», и «Колхозные птицефермы», и многое другое.

Однако в действительности дело обстоит значительно хуже, чем кажется на первый взгляд. Следует признать, что в целом научно-

популярные и учебные фильмы плохо пропагандируют достижения передовой науки и передовой опыт. Качество многих таких фильмов оставляет желать лучшего. К созданию их часто привлекаются случайные, слабо знающие сельское хозяйство люди.

Низкое качество некоторых научно-популярных и учебных сельскохозяйственных фильмов совершенно нетерпимо. Спрос на них непрерывно увеличивается. Мы располагаем немалым количеством фактов, свидетельствующих об огромном интересе сельского зрителя к таким картинам.

Не меньше четырех раз в месяц в клубе колхоза «Огородник» (Костромская область) демонстрируются научно-популярные фильмы. С особым вниманием колхозники смотрели фильм «Выращивание овощей в парниках», рассказывающий о передовом опыте овощеводов. Повышенный интерес колхозников к этому фильму объясняется тем, что в их артельном хозяйстве важное место занимают парники.

В один из вечеров зал Дома культуры Ново-Титаровского района (Краснодарский край) был заполнен до отказа. Сотни колхозников пришли на лекцию местного агронома о путях повышения урожайности. После лекции присутствующие посмотрели фильм «Эрозия почвы». Картина вызвала оживленный обмен мнений. Колхозников заинтересовало многое. Были затронуты вопросы о том, какие удобрения надо вносить в почву, какие травы должны применяться в севообороте и другие.

Популярностью среди колхозников пользуется цветной киножурнал «Новости сельского хозяйства». В его задачу входит пропагандировать новые достижения советской сельскохозяйственной науки и передовой опыт колхозов, совхозов, МТС, помогать внедрять их в широкую практику нашего социалистического сельского хозяйства. Сельская общественность дала положительную оценку некоторым выпускам журнала.

Следует, однако, отметить, что тематика последних номеров журнала стала меньше отвечать главнейшим задачам социалистического сельского хозяйства. Важнейшие темы животноводства и проблемы урожайности картофеля, овощей, зерновых культур отражены весьма слабо. Необходимо исправить этот существенный недостаток. Журнал «Новости сельского хозяйства» должен быть в первую очередь нацелен на решение насущных задач колхозного производства.

Мы говорим преимущественно о сельскохозяйственной тематике. Это, разумеется, не следует понимать так, будто колхозников интересует только она. Проявляя особое внимание к специальным вопросам сельского хозяйства, колхозники вместе со всем советским народом глубоко заинтересованы в дальнейшем расцвете всех жанров, в тематическом и жанровом разнообразии советского кино. Но нельзя забывать, что показ жизни колхозного села — одна из важнейших задач киноработников. Отобразить правду колхозной жизни на экране — интереснейшая и почетная обязанность деятелей советского киноискусства.

Особенно выросла ответственность киноработников сейчас, после важнейших решений сентябрьского пленума ЦК КПСС «О мерах дальнейшего развития сельского хозяйства СССР».

Социалистическое село уверенно идет вперед, к дальнейшему подъему всех отраслей сельского хозяйства. Решения пленума вызвали во всей стране новый подъем политической и трудовой активности масс. Советские люди, не жалея сил, трудятся для успешного решения поставленных партией величественных задач. И прямой долг всех работников кино — и художественного, и научно-популярного, и документального — отразить на экране все замечательное, новое в жизни колхозного крестьянства.

Советский народ с нетерпением ждет вдохновенных кинопроизведений о социалистической деревне, о тружениках сельского хозяйства.

Н. ВЕЛЕХОВА

# КАК СОВЕРШАЕТСЯ ПОДВИГ

(О фильме «Звезда»)

Соединяя в себе обаяние многих видов искусств, кино обладает могучей силой воздействия. Эта сила в том, что, пожалуй, нигде, как в кино, нельзя передать столь наглядно и отчетливо все тонкие и глубокие движения человеческой души, все многообразие и сложность психики человека, пользуясь для этого живым человеческим лицом. Ибо ничто так ярко, так остро и впечатляюще не отражает внутренней жизни человека, как живое выразительное лицо его. В этом кино перекликается с изобразительным искусством.

Великие русские и западные художники были прежде всего замечательными портретистами. В портрете их привлекала возможность передать безграничную глубину духовной жизни, острую мысль и силу чувств человека, открыть людям идеал или поразить зло. Человек на полотнах больших художников полон внутренних духовных движений, он как будто проживает сложную жизнь, он никогда не бывает статичным.

Художник киноискусства обладает возможностью создать портрет во времени, в движении, иногда в ряде жизненных этапов, обладает возможностью органически соединить внутреннюю жизнь человека с многообразием действительности и таким образом создать портрет-характер, портрет-биографию, входящий в весь образный строй кинофильма.

Не всегда кинорежиссер умеет верно использовать эти возможности кино. Далеко не все наши кинофильмы строятся на образе человека, его интересной и богатой внутренней жизни. Зачастую изобразительностью в кино считают то, что скорее можно назвать картинностью, и «отыгрываются» на широком охвате событий, на чисто внешних проявлениях жизни человека. За сюжетом фильма мы порой не видим, что́ же делается в душе героя, или видим только самое примитивное.

Принцип кинорассказа *через человека* осуществлен, на наш взгляд, наиболее полно в фильме «Повесть о настоящем человеке». Половину этой повести можно прочесть на лице Мересьева — Кадочникова; внутреннюю, духовную жизнь героя щедро, многообразно являет в этих кадрах искусство артиста, режиссера и оператора. Много сотен метров идут кадры Мересьева, ползущего по лесу, и зритель неотрывно следит за выражением глаз и всего лица человека, совершающего подвиг беспримерного мужества. Зритель видит непроходимый лес, видит снеговую тропу, которую прокладывает человек с перебитыми, отмороженными ногами, он знает все трудности, которые перенес Мересьев,— но кто об этом может рассказать ярче и острее, чем сам человек, перенесший все это и обогативший свою душу подвигом? Более того, человеческая мысль, человеческие чувства, когда они раскрыты перед зрителем в художественном образе, расскажут гораздо больше, чем прямые факты

Дело, конечно, не в том, чтобы показывать зрителю возможно дольше лицо героя. Содержание фильма должно быть подчинено раскрытию характера, раскрытию образа, и без умелого наблюдения режиссера за человеком это невозможно. А ведь в искусстве идеи самого великого значения находят свое выражение, свое воплощение только через живой образ человека, через его судьбу.

Достоинства и недостатки «Звезды» — фильма, выпущенного студией «Ленфильм» по повести Э. Казакевича, так или иначе затрагивают эту проблему — проблему показа человека в кино.

В сценарии «Звезда» так же, как и в повести, по которой он создан, нет конфликта-столкновения между героями. Повесть излагает одно событие — переход фронта разведчиками и их героическую гибель. Но в этом эпизоде героической защиты советской Родины есть большой, великий конфликт. Это конфликт между теми, кто несет свет и жизнь, и теми, кто сеет мрак и смерть, — между советскими воинами и фашистскими ордами. Это конфликт между жизнью и смертью. В нем побеждает жизнь, побеждает несмотря на то, что за эту победу заплачено кровью лучших советских людей наших.

Э. Казакевич — писатель, которому свойственно поэтическое и философское осмысление жизни, — своеобразно раскрывает глубокое значение такого события, как уход разведчиков в тыл врага и их гибель. За каждым словом повести, за каждым рассказанным событием читатель видит обобщенную сущность этих событий, за каждым героем — обобщенный образ прекрасного советского человека, его жизнь, его судьбу.

Поэтому создать второе воплощение «Звезды» — на экране или в драме — это значит прежде всего раскрыть сложные, многогранные образы героев ее — разведчиков, построить фильм или спектакль на раскрытии жизни человеческого духа.

Перевести «Звезду» на язык кино трудно, если считать главной задачей фильма передачу сюжета повести, ее выигрышных моментов. Но если режиссер владеет искусством раскрытия духовной жизни человека, «Звезда» для него очень ценный и живой материал.

Сценарист П. Фурманский и режиссер А. Иванов ощущали создаваемый ими фильм как сложный поэтический рассказ о человеке, идущем на подвиг, рассказ, в котором первое слово отдано самому человеку, его мыслям, его состоянию. В лучших частях своих фильм вслед за повестью приближается к яркому и глубокому раскрытию мужественной и прекрасной души советского человека, жертвующего своей жизнью во имя защиты Родины.

Но необходимо оговориться, что эта цель достигнута лишь в тех частях фильма, которые касаются действий группы разведчиков лейтенанта Травкина. Для остальных героев ни режиссер, ни сценарист словно не нашли места в фильме, не нашли живых и своеобразных красок.

Как же начинается кинорассказ о героях-разведчиках?

В фильме, как и в книге, мы знакомимся с ними сразу в боевой обстановке. Но в фильме, в отличие от книги, мы так и не узнаём биографий героев. Явив зрителю их внутреннее, духовное совершенство, авторы фильма хотят воссоздать образы настолько выразительными, что для них не понадобится изложение жизни героев до их подвига.

Можно согласиться с таким решением задачи, если оно проводится последовательно и глубоко.

Но все начало фильма кажется нерешенным, экспозиция сделана поверхностно. И, безусловно, это нарушает цельность фильма.

Две первые части фильма почти целиком отданы показу частностей и деталей, не всегда отмеченных точностью и чувством меры, лишенных той глубокой поэтичности, которой исполнена повесть Казакевича.

Мы впервые видим разведчиков, когда они прощаются с группой

**Кадр из фильма «Звезда»**

Марченко, уходящей в тыл врага. Все это происходит просто. Травкин обращается к Марченко: «Повторите сроки возвращения». Тот отвечает деловито, четко. Травкин проверяет готовность саперов, и вот уже Марченко докладывает: «Разведгруппа к переходу фронта готова».

Переход фронта... Вряд ли что-либо сравнится с этой трудностью, с величайшей опасностью, которой разведчик подвергает себя.

Да, всё совершают спокойно эти молодые простые советские люди, среди которых много подчеркнуто обыденных и ничем внешне не примечательных лиц. Но что значит в художественном образе фильма передать это спокойствие? Это значит показать предельную, крайнюю степень внутреннего напряжения воли и сил человека. Это значит показать во множестве тонких и ненавязчивых деталей насыщенную атмосферу действия вокруг этих людей. Мы видим, что режиссер стремится сделать это в фильме. Он ищет разнообразные краски для передачи боевой обстановки, ее различных проявлений, внутренние ритмы жизни дивизии.

Вот движутся танки, пехота, скачет всадник в развевающейся по ветру бурке. Сквозь шум и грохот движения доносится женский голос. Это радистка передает позывные: «Волга! Волга! Я Дунай». Вот люди, ведущие полки в бой, советские офицеры; их голоса звучат негромко. Вот сержант, поющий под гитару веселые частушки.

На этом общем фоне идет первая группа разведчиков в боевое задание. Замысел режиссера понятен: он хочет показать в первой части большую многообразную жизнь Советской Армии, продолжающей наступление на врага. Но замыслу не отвечает выполнение.

Нет в этой части фильма единства, все мельчится на отдельные детали, на поверхностную, неглубокую характерность. Есть оболочка явления, но не ощущается его содержание. Режиссер не нашел главного стержня в этих сценах, не нашел главным образом потому, что этот стержень не был намечен в сценарии. Драматург как будто не может

определить, что же главное в этой части: показ быта дивизии или характеристика отдельных героев? Словно опасаясь показать, что дивизия находилась в трудном положении (неясность обстановки, отсутствие данных о противнике), сценарист и режиссер невнятно и неопределенно изображают содержание первой части фильма.

Поэтому-то не ощущается необходимости и важности подвига Марченко, ведущего первую группу разведчиков в тыл врага, разведчиков, которые должны определить местонахождение и группировку фашистских войск. А это должно было стать главной темой первой части фильма.

Стремление режиссера подчеркнуть конкретные соединения напряженности атмосферы боевой жизни и той простоты, с которой совершается людьми самое трудное, самое большое дело жизни, остается невоплощенным. Нет главного, в чем выразилась бы эта напряженность,— показ того, что советские люди решают трудную задачу...

Действия актеров в этой расплывчатой экспозиции разрознены, не объединены общим ритмом, характеры не получают развития. Простота действий героев не согрета внутренним волнением, напряжением воли и сил.

Только с середины второй части режиссер находит верную линию действия, а поэтому появляется и четкий ритм.

«Ваша разведгруппа не вернется»...

Это сказал Лихачев Травкину.

И сразу сдвинулось с мертвой точки течение событий, потому что определилось их сквозное действие. Глаза Травкина, ясные, задумчивые, смотрят на зрителя. Он не ищет решения. Оно давно созрело. Надо послать новую группу и ее —

«...разрешите вести мне».

Это говорит Травкин.

* * *

«Надев маскировочный халат, крепко завязав все шнурки — у щиколоток, на животе, под подбородком и на затылке, разведчик отрешается от житейской суеты, от великого и от малого. Разведчик уже не принадлежит ни самому себе, ни своим начальникам, ни своим воспоминаниям. Он подвязывает к поясу гранаты, нож и кладет за пазуху пистолет. Так он отказывается от всех человеческих установлений, полагаясь отныне только на себя. Он отдает старшине все свои документы, письма, фотографии, ордена и медали, парторгу — свой партийный или комсомольский билет. Так он отказывается от своего прошлого и будущего, храня все это только в сердце своем.

Он не имеет имени, как лесная птица. Он вполне мог бы отказаться и от членораздельной речи, ограничившись птичьим свистом для подачи сигналов товарищам. Он срастается с полями, лесами, оврагами, становится духом этих пространств — духом опасным, подстерегающим, в глубине своего мозга вынашивающим одну мысль: свою з а д а ч у.

Так начинается древняя игра, в которой действующих лиц только двое: «человек и смерть».

Эти строки, написанные литератором истинно поэтического вдохновения, вылились на экране в кадры большой выразительности и внутренней насыщенности.

Найдя цель, найдя внутреннюю устремленность героев, режиссер нашел и верный ритм борьбы и действия. И тогда по-иному, живо и ярко заиграли все мелочи, все детали фильма; тогда получили внутреннее осмысление и роли второстепенных героев — Кати, тоскующей по уходящему Травкину; Сербиченко, тревожащегося о судьбе разведчиков. Фильм стал восприниматься как единое целое, потому что единая цель соединила его героев.

**Кадр из фильма «Звезда»**

Напряженный внутренний ритм ощутим в движениях разведчиков, готовящихся к переходу фронта, в четкой размеренности и решимости действий командиров. Но это внешние признаки собранности героев, а внутренние — это лица, глаза героев фильма, лица, на которых мы видим напряженность мысли и воли, глаза, в которых отражено понимание всей трудности и ответственности начинающегося дела.

Есть еще один фактор у кино, сильный помощник в создании образа: обстановка, природа, пейзаж. Как ввести их в действие, как «снять» — это вопрос образного видения режиссером и оператором природы. Натурные кадры фильма помогли созданию общей атмосферы. Лес выразителен — бескрайный, могучий, глухой русский лес, строго замерший в ночные часы. Он и будто бережет разведчиков и будто напоминает им о суровости событий. Образ леса проходит через весь фильм.

Когда найдена правдивая, напряженная атмосфера суровой и трудной борьбы, к которой готовятся разведчики, когда на этом фоне звучат их спокойные голоса и все действия совершаются легко и просто, зритель ясно понимает содержание этого спокойствия, его подлинную цену. Люди идут на борьбу в тяжелейших условиях. И люди полны твердой решимости.

Вот две как бы разные задачи, которые должен решить режиссер и которые приближают нас к пониманию природы героизма.

Ведь нередко подвиг бывает показан как «простецкое» дело героя либо как помпезно-эффектное зрелище.

Правда подвига — это жизнь.

Мы видим лицо Травкина (артист А. Вербицкий) — молодое, ясное, с задумчивыми глазами мыслителя. Последние слова уходящим, рукопожатия.

Ушли на подвиг, провожаемые, как родными, своими товарищами по оружию. А оставшимся надо продолжать свое дело. Вот лицо Кати —

**Кадр из фильма «Звезда»**

это просто-напросто девочка со школьной скамьи с теплыми, скромными глазами. Она передает в эфир: «Волга! Волга! Я Дунай. Прием. Прием».

Эта хрупкая девочка, наверное, недавно ходившая в школу, будет устанавливать связь, будет выискивать по всем лесным чащобам ушедших смельчаков. Она не будет спать ночами, сторожить их, выражая заботу и тревогу всей дивизии.

Дальше ритм и образ фильма определило понятие — путь разведчика. В черной ночи побежала тропа, которую знали только саперы и разведчики, — единственная безопасная тропа, идущая рядом со смертью. Через лес, через студеную реку шла неприметная для противника, невидимая и при свете ракет тропа, которую прокладывали мужество и талант советских воинов.

И вот в зарослях деревьев, среди спящих вповалку немцев, дрогнул лист. Маленькая ветка чуть переменила свое естественное положение, чтобы не мешать смотреть двум проницательным черным глазам. Крупным планом — замерло лицо Травкина, смотрят из-под ветвей его строгие глаза.

Начало целеустремленного действия фильма — это и начало развития характеров. На образе Травкина это особенно ощутимо. Образ не получил никакого развития в первой части фильма, оставаясь статичным, — молодой артист чувствовал себя перед объективом вяло и несобранно. Внутренняя целеустремленность артиста в кадрах разведки помогла ему найти и выразительные внутренние краски характера.

Роль, несомненно, трудна для молодого артиста. В ней нет бытовых подробностей, ярких деталей, разъясняющих сцен. Это роль одного действия: Травкин — разведчик. Сфера действия этой роли — путь в тыл врага, в кромешный ад. Следовательно, кроме прямых действий героя, зритель должен видеть и «второй план» жизни Травкина, угадывать

сложный подтекст его слов и поступков. Травкин у Вербицкого не прямолинейный характер. Мысль ясная, чистая, глубокая сопутствует облику Травкина. Его сдержанность и молчаливость содержательны. Глаза его смотрят на спящих немцев, и, кроме напряженных поисков решения задачи, в глазах этих скользят еще многие мысли, одна за другой.

Нельзя по взгляду человека определить точно его думы. Но мыслящие глаза артиста на экране обладают способностью возбуждать в зрителе ответную реакцию мысли. И зритель догадывается, что Травкина — Вербицкого не оставляют мысли о человеке, о его истинном назначении, которое нарушено, искажено войной. Поэтому одновременно с выражением непреклонности и строгости в глазах Травкина, глядящих с экрана, порой видна и задумчивость, и печаль. И глядя на него, мы вспоминаем, что Казакевич в повести назвал Травкина, склонившегося над пленным немцем, «красавцем — лешим с большими, жалостливыми и непреклонными глазами»...

Это не значит, что в Травкине может быть элемент мягкотелости или сентимента. Нет. Этого нет в повести, изображающей очень сложные психологические моменты в поведении Травкина (хотя бы сцена с пленным), а уж в сценарии, избегающем этих сложностей, тем более.

Образ Травкина — образ строгого, мужественного человека, поглощенного одной лишь целью, одной задачей.

Вот он стоит над найденным автоматом Марченко. Здесь прошла и погибла первая группа разведчиков. Травкин произносит: «Да, здесь был бой». Автомат передают из рук в руки так бережно, так осторожно, что сухая земля, которой он обильно запорошен, лишь изредка падает на траву.

Голос взволнованного Мамочкина: «Эх, Марченко, Марченко! За каждого из вас...» Казалось бы, это общее чувство — месть за друзей, горячей волной ударившая в сердце. Но есть и разум, высокий и ясный.

**Кадр из фильма «Звезда»**

Он предостерегающе звучит в голосе Травкина — Вербицкого: «В разведке — ни одного».

Как бы ни была нестерпима ненависть, как бы ни жгло желание отомстить врагу за погибших друзей, за все несчастья, принесенные фашизмом на родную землю, Травкин не забудет своей задачи. Задача разведчика и превращает его в немую тень: только наблюдать, узнавать и передавать своим, больше ничего.

Объектив показывает Травкина у пролома крыши, на чердаке сарая, где временно укрылись разведчики. Коротким сном спят они, крепким, но тревожным, готовым ежеминутно прерваться. Травкин задремал, прислонившись к балке.

Силой воли он тут же будит себя, берет карту, наносит на нее пометки — разведданные. Эта карта — самое дорогое сейчас для Травкина; в ней залог победы родной дивизии.

Лицо Травкина меняется от кадра к кадру, отражая увеличивающиеся трудности, встающие на пути разведчиков.

На лице, на щеках Травкина ложатся тени, глубже запали глаза. Но не только в этом перемены: глаза становятся строже, упорнее, мысль, светящаяся в них, словно уходит в глубину души героя. Теперь он стал еще более сдержанный, четкий. Его острый взгляд охватывает все, даже в тот момент, когда завязалась отчаянная схватка с фашистами, окружившими сарай. Травкин решает исход боя. И вот уже снова дорога, еще более тяжелая — дорога с ранеными товарищами. Снова река, снова чащобы. Разведчиков преследуют по пятам; на поимку их брошены многочисленные силы противника. Близко слышен лай ищеек.

Травкин определяет: «не уйти». Мы видим это на его лице: в глазах нет раздумья, нет печали, есть только твердое мужество, только сила решимости. Лицо его даже перестало быть напряженным.

«Звезда» свою задачу выполнила», — произносит он с какой-то внутренней свободой. Он прощается с Мещеряковым и Мамочкиным, потому что им он поручил доставить в дивизию донесение. Сам Травкин с Аникановым и двумя разведчиками прикроют их уход.

Пожатие руки... Обнялись... Экран передал их взгляд. Глаза Мещерякова и Травкина — ясные, смелые, знающие, что для Родины сделано все, что было в их силах.

Образ Травкина на экране не исчерпал сложный характер, изображенный Казакевичем, да это и невозможно было сделать в фильме. Поэтому мы многого не знаем о Травкине, не знаем его прошлого, не знаем и таких важнейших черт, как непреклонность и своеобразный фанатизм этого незаурядного, чудесного юноши. Травкин в фильме упрощеннее, чем в повести. Но общий облик его создан верно — облик человека большой гуманной души. Образ Травкина в фильме выражает поэтическое его начало.

Травкин и Мещеряков. По замыслу фильма они вдвоем как бы олицетворяют одну судьбу — судьбу советского воина, которому не суждено, даже погибнув, уйти в безвестность.

Мещеряков — это бессмертие Травкина. Идя в свою первую разведку под руководством Травкина, Мещеряков оправдывает и доверие солдат и свое воинское звание, доставив важнейшие донесения штабу дивизии. Его выбирает Травкин для этой смертельно-опасной эстафеты. И новую «Звезду» ведет в бой уже лейтенант Мещеряков. Они оба — хорошие, чистые юноши, воспитанные советской средой. А. Покровский, снимающийся в роли Мещерякова, воплощает и задор и дерзание молодого воина.

Так же, как и Вербицкий, Покровский — актер молодой и в его поведении перед объективом есть еще неуверенность. Порой он ходулен в тех сценах, где ему надлежит проявить себя в роли политического руководителя; его советы Травкину кажутся подчеркнуто значительными.

**Кадр из фильма «Звезда»**

Режиссер и оператор много помогли молодому артисту, уловив в нем главное: упорство и фанатизм молодости. Мещеряков—Покровский со всем пылом юности стремится подражать прославленным разведчикам дивизии. Но когда настает момент истинной его проверки, Мещеряков из юноши становится зрелым воином. Это превращение, одновременно и чудесное и закономерное, правдиво передает артист. Не только усталость, грязь, заросшие, давно небритые щеки изменили лицо Мещерякова, несущего в дивизию карту Травкина. Огромная задача сделала его другим: движения этого человека, пробирающегося к линии фронта, смертельно уставшего, раненого,— это не легкие движения молодости. Во всем его облике не осталось ничего юношеского: это загнанное, задыхающееся, толкающее себя, чтобы бежать, существо. И чем страшнее внешность юноши, идущего через весь фашистский ад, тем ярче сверкает его душевная красота, его истинно человечное мужество.

При всех отдельных недостатках образы Травкина и Мещерякова решены верно. Но большое их эмоциональное воздействие порой определено волнующим сюжетом фильма; это как бы скрывает недостаток мастерства в обрисовке ролей артистами. Эти роли человечны в своем существе.

Человечность — главное и в ощущении образов Аниканова (артист В. Меркурьев) и Мамочкина (артист Н. Крючков). Это две крупные актерские работы, в которых с высоким мастерством воссоздан острый и своеобразный характер героя.

Своеобразие, особенность характера Мамочкина, каким создал его Казакевич, не перешли в сценарий фильма: нового, столь же своеобразного характера сценарист не создал. От качеств Мамочкина остались лишь большая храбрость и озорство. В чем же дело? Разве искусство кино, способное запечатлеть самое тонкое актерское мастерство, не в состоянии выразить все те противоречия, которые уживались в душе героя

Казакевича — натуры трудной, не чуждой человеческих слабостей, но в целом яркой и героической?

Конечно, такая задача выполнима в кино, но при одном условии — при совместном ее решении сценаристом, режиссером и артистом.

Артист Н. Крючков создает характер гораздо более яркий, чем тот, что дан ему сценарием. Его Мамочкин — балагур, весельчак и зубоскал, порой грубый, обладает природным острым умом. Мамочкин—Крючков с юмором относится к своему собственному «галантерейному обращению» с Катей, к своему успеху у слушателей частушек, и это сразу поднимает его в глазах зрителей. Несмотря на немногие отпущенные ему действия, Мамочкин — натура непростая. Часто ловим мы его острый, наблюдающий и одновременно дерзкий взгляд — взгляд человека, который по-хорошему внутренне свободен, не сентиментален и целен. Мамочкин — человек скептический и волевой. И, как все внутренне цельные люди, несмотря на некоторую браваду, Мамочкин—Крючков легко доступен для больших и чистых ощущений. Отсюда и букет лесных ромашек, поднесенный Кате,— сцена, проведенная артистом с проявлением знания маленьких психологических движений человеческой души; отсюда и его большое, благородное покровительство катиной девичьей любви.

Большая и хорошая уверенность мастера отличает все кадры Мамочкина. Даром не пропадает ни одна доля секунды перед объективом — все вдумчиво использует артист, чтобы точно выявить характер. На этом озорном и дерзком лице может отразиться предельная воля солдата, спаявшая воедино все черты лица. Оно может стать заботливым и взволнованным при виде раненого друга; это лицо выразит и острую стремительность мысли, подсказывающей Мамочкину действие. И тогда мы поймем, угадаем это действие и убедимся в своей догадке, увидев падающего в кусты врага, который не успел произвести гибельный для разведчиков выстрел.

Невысокая мускулистая фигура Мамочкина обладает подвижностью и упругой ловкостью прирожденного разведчика. Он ныряет в заросли— и ветки не колыхнутся, не хрустнут под ним. Мамочкин—Крючков — надежный, незаменимый по всем своим душевным и физическим качествам человек для разведки. Верный человек, твердый и непреклонный советский солдат.

Если кому-либо трудно поверить, что человек может искренне предпочесть гибель с друзьями, отказавшись от возможного спасения, когда оно даруется т о л ь к о ему,— пусть посмотрит, как отнесся Мамочкин—Крючков к приказу Травкина уходить. Уходить с Мещеряковым, оставив друзей на верную гибель,— так и подумать не может скептический, не сентиментальный, практический человек Мамочкин. Его словно толкнуло что-то к Травкину.

— Товарищ лейтенант, как же это? — слышим мы характерный, низкий голос, дрогнувший от волнения и протеста.

— Выполнять. Мы прикроем вас! — этого спокойного голоса Мамочкин слушался всегда.

И пошел, не оглянувшись.

Он отстреливался из-за дерева один против отряда фашистов, окруживших его. Он расстрелял все патроны и взорвал три гранаты. Четвертую Мамочкин спрятал за пазуху, зажав конец шнура в зубах.

Он знал по-немецки одно слово «хальт», что значит «стой», и с этим словом пошел навстречу наступавшему врагу. Несмотря на поднятые руки Мамочкина, по нему дали очередь из автомата.

Если есть такая сила, которая может удержать на ногах насквозь израненного человека, то на лице Мамочкина—Крючкова было яркое и точное ее отражение. Это лицо было страшно и прекрасно одновременно.

**Кадр из фильма «Звезда»**

Ни кровь, ни ожоги, ни спутанные волосы не могли придать этому лицу то, что дало внутреннее состояние человека. Это состояние — преодоление смерти. Преодоление смерти было в этом черном, невидящем и все понимающем взгляде, в этих нечеловечески напрягшихся мускулах всего лица, всего существа Мамочкина, целью которого стало одно: не упасть, пока все немцы не подойдут близко. Тогда он дернет шнур гранаты. И когда они подошли, напряжение оставило лицо этого человека, в котором жило только одно — воля. Такое же темное, окровавленное, со спутанными космами когда-то лихого чуба, лицо Мамочкина стало вдруг спокойнее и на нем мелькнул чуть заметный отблеск былого озорства. Запавшие глаза засветились вниманием — все ли враги близко? И сделав движение всем корпусом перебитого сильного тела, он рванул зубами шнур...

Мастерством артиста, его глубоко человечным талантом в фильме создана яркая, действительно незабываемая картина раскрытия духовной силы подвига.

Аниканов (артист В. Меркурьев) — это совсем иная индивидуальность, нежели остальные герои, и она ярко очерчена артистом. Что мы знаем из повести или из сценария об Аниканове как о характере? Повесть рассказывает о его силе и мужестве, но мало сообщает о нем как об индивидуальности. Сценарист добавляет к его портрету лишь несколько жанровых, симпатичных деталей: артисту и режиссеру предоставлено право по-своему толковать облик Аниканова.

В. Меркурьев, артист яркого жизнерадостного дарования, охватывает характер сразу в целом и в деталях. В умных, лукавых с искринкой глазах Аниканова—Меркурьева, в улыбке, одновременно озорной и скромной, внимательный зритель может сразу увидеть натуру здоровую, жизнелюбивую и смелую. Лицо Аниканова—Меркурьева удивительно

подвижно и выразительно. В нем все время сменяется целая гамма живых оттенков чувств героя. Это не выразительность мыслителя Травкина или острого наблюдателя Мамочкина. Это восприятие жизни в ее земной полноте, это отражение счастливой жизнерадостности.

Облик Аниканова—Меркурьева так отчетлив, так открыт, что мы читаем по его лицу биографию героя, пусть она нам не рассказана. Кажется безусловным, что Аниканов Меркурьева по происхождению простой русский мужик, что от русского крестьянина он получил в наследство и широкие плечи, и это ощущение земли, и прирожденный ясный ум Вероятно, этот Аниканов — глава большой дружной семьи, добрый отец, заботливый муж. Он весь полон добродушия и, кажется, нельзя не привязаться к нему — так проста и в то же время непосредственна его натура.

Добрые глаза Аниканова сияют не то улыбкой, не то слезой радости, когда он обнимает Травкина: его разлука с родной дивизией была долгой и едва не стала вечной, не успей Аниканов во-время вернуться в часть в самый день ухода разведчиков в тыл врага. Кажется вполне оправдано, что верная душа Аниканова почувствовала необходимость вернуться к своим.

Но вот мы видим добродушного силача в разведке. От него трудно было ожидать таких легких, неслышных движений, но еще неожиданнее — перемена взгляда, знакомого, с лукавинкой аникановскóго взгляда. Вот он освободил перед лицом пространство от ветвей и вглядывается в лежащих немцев: лучи, льющиеся обычно из его глаз, теперь словно притушены, глаза эти спокойны, внимательны и холодно умны.

Аниканова, прежде напоминавшего добродушного медведя, сейчас, в диких зарослях, скорее можно сравнить с большой лесной кошкой — так угрожающе мягок его бег, так остры его высматривающие глаза. С Мамочкиным вдвоем они составляют надежную силу разведки.

Чутьем и умом знает Аниканов тактику разведки, знает лес, знает, как лучше в лесу обмануть преследующего противника. Выразителен и четок кадр, в котором Аниканов, молча передав раненого Голубя Мамочкину, наклоняется и, подобрав камни, бросает их в направлении, обратном тому, куда уходит группа. Автоматы фашистов начинают строчить по ложной цели.

Но еще выразительнее взгляд, который бросает Аниканов—Меркурьев по направлению брошенных им камней, уходя быстро и бесшумно.

Когда разведчики оставляли сарай, окруженный немцами, Аниканов был ранен в спину. Он бежал, тяжело дыша, потом шел, опираясь на плечи товарищей. Но когда ему стало особенно тяжко и в глазах уже мутился свет, Аниканов услышал запах родной земли, шелест раскрывающегося листа, почувствовал густоту летнего воздуха и улыбнулся счастливой, широкой улыбкой. В этом был весь могучий неунывающий русский характер.

Артист Меркурьев не скупится на сложные внутренние краски, создавая образ простого человека богатой индивидуальности. Эта индивидуальность во всем: в том, как верен Аниканов товарищам, в том, как он любит жизнь, в том, как он сражается. Он сражается, как древний богатырь, и эта богатырская сила не только в размахе его могучего кулака, но и в той справедливой ярости, в упоении победой, которые выражены во взгляде Аниканова. И когда разведчики пойдут в последний бой, на этом ярком, полном всех красок жизни лице утвердится спокойствие, которое заставит нас вспомнить героическую смерть Мамочкина.

Четыре образа разведчиков, к которым примыкает и живой эпизодический портрет юного Юры Голубовского,— это образы, решенные в поэтическом и правдивом ключе. Как уже говорилось выше, в фильме

отсутствует единство: некоторые образы и сцены решены небрежно и неоригинально, в плане иллюстраций к основным событиям фильма.

Из множества недописанных фигур посчастливилось только Кате Симаковой, в образе которой наметилось живое, человеческое начало. Это определило творческий успех молодой артистки И. Радченко.

Катя—Радченко с ее светлым, задумчивым взглядом, неуверенными, почти детскими движениями и мягким, несильным голосом, кажется нам в фильме живым олицетворением преданной, нежной первой любви. Это чувство передано настолько прозрачно и чисто, что снимает всякий оттенок банальности в таких заурядных и посредственных сценах, какими являются оба диалога Кати с Мамочкиным. Глубина и цельность переживаний Кати—Радченко настолько велики, что образ этой молодой девушки в фильме вызывает большие и сложные ассоциации.

В конце фильма есть выразительный кадр: Катя стоит у входа в землянку, вся освещенная лунным блеском. Но когда объектив приближает к зрителю ее лицо, убеждаешься, что сила чувства молодой артистки оказывается ярче режиссерской мизансцены: кажется, будто Катя повзрослела на несколько лет, кажется, что смерть Травкина сделала ее другим человеком. Но мы ощущаем также, что Катя впервые переживает подобное горе, ибо только у ребенка можно подметить такое недоумение перед тяжелым ударом судьбы, какое отразило тонкое и печальное лицо Радченко. Артистка молода, еще не имеет сценического опыта, но дарование ее несомненно.

Нельзя не отметить той большой работы, которую проделал артист О. Жаков над эпизодической, урывками осуществленной в сценарии ролью Сербиченко.

Только богатая артистическая индивидуальность могла дать такое многообразие красок, какими обрисован в фильме полковник Сербиченко. Проникновенные и умные глаза О. Жакова, многочисленные паузы, насыщенные сложным подтекстом, задушевные интонации его голоса — и зритель верит в жизненность, в реальность и глубину этого образа. Ибо в нем угадана человеческая судьба.

* * *

Большая судьба у всех советский людей, отдающих свое сердце, свою верность Родине. Эта судьба велика и тогда, когда сердце отдано Родине безвозвратно, когда жизнь человека окончена. Лучшее в фильме идет от поэтического пересказа этой идеи, связанной с образами героев. Лучшее и в плане художественного успеха, и в смысле идейного, воспитательного значения фильма. Книга, по которой сделан фильм, — мужественная книга. Автор ее не боится вызвать слезы читателей, повествуя им о гибели своих любимых героев. Так бывает и в жизни, когда умирают лучшие, те, кто должен жить.

Ложно поняв свою задачу найти оптимистическое звучание рассказа о героическом подвиге советских разведчиков, автор фильма сделал финал, идущий вопреки всей логике развития сюжета.

Необъяснимо, непонятно, каким образом могли остаться в живых четыре разведчика — Травкин, Аниканов, Быков и Семенов, решившие любой ценой прикрыть уход товарищей. Разве внимательный зритель не скажет: «А ведь эти четверо остались прикрывать отход Мещерякова и Мамочкина, прикрывать от полчищ фашистов. И мы видели на примере Мамочкина, что значит прикрывать собой отход товарищей. Разве могли четверо поступить иначе?»

Необъясним, непонятен финал картины. Он так же непродуманно построен, как ее начало. И это обидно, потому что из лучших частей фильма «Звезда», из лучших его образов зритель узнает много о близком, родном, бесконечно богатом душой советском человеке-патриоте.

К. ПАРАМОНОВА

# НЕПОВТОРИМОЕ И ТРАФАРЕТНОЕ

(Заметки редактора)

Редактор держит в руках новый сценарий, с интересом вглядывается в новое имя автора, в заголовок произведения и, охваченный внутренним волнением, приступает к чтению... Некоторые авторы почему-то считают редактора каким-то «чудищем», начисто лишенным всяких человеческих качеств, каким-то своим личным врагом, цель которого умертвить, удушить писателя с его детищем...

А редактор, имя которого никогда не узнают читатели, не увидят в титрах зрители,—право, человек, ему так хочется, чтобы лежащая перед ним рукопись оказалась захватывающе увлекательным сценарием, в котором жили бы яркие и интересные герои, совершающие жизненно правдивые поступки. И, может быть, редактору, больше чем кому-либо, хочется, чтобы по рукописи не было никаких замечаний и не пришлось бы вступать в спор с автором, доказывая ему его оплошности и недостатки.

Редактор — первый критик нового литературного произведения, первый доброжелательный его читатель. Редактора всемерно радует всякое новое талантливое произведение, он всегда заботливо поддерживает ростки нового, выискивает и пестует их.

* * *

Перед нашим мысленным взором предстает Казахстан — цветущая советская республика, раскинувшаяся от низовья Волги до снежных вершин Алтая, от Ишимских степей до гор Тянь-Шаня. Этой республике, ее замечательным людям, ее нравам и быту посвящено три новых сценария.

Давно ушло в прошлое представление о Казахстане как о дикой, патриархальной стране. Даже тот, кто никогда не был в Алма-Ате или в казахских степях, знает, что сейчас в республике созданы такие крупные индустриальные центры, как Караганда, занимающая по запасам угля третье место в Союзе, крупнейшие Балхашский и Карсакпайский медеплавильные комбинаты; всем известно о грандиозном перевороте в экономике и культуре Казахстана, о победоносной культурной революции, которая преобразила облик республики и казахского народа. Каждый, кому дорого советское искусство, слышал о Казахском государственном академическом театре драмы, Государственном академическом театре оперы и балета имени Абая, о казахской консерватории, о Куляш Байсеитовой, Ануарбеке Умбетбаеве, Розе Багдановой, Шакене Айманове и о других замечательных казахских артистах.

До революции казахи знали лишь устное творчество. Даже произведения Пушкина и Лермонтова, переведенные великим казахским класси-

ком Абаем Кунанбаевым, распространялись в виде фольклорных произведений. Казахская литература знала только один жанр — поэзию. А теперь произведения советских казахских писателей Мухтара Ауэзова, Сабита Муканова, Габора Мусрепова, Габидена Мустафина нашли путь к сердцу всего нашего народа.

Прочно вошло в быт казахов и кино. Нет ни одного населенного пункта в самом отдаленном уголке республики, где бы жители не видели советских фильмов. Киномеханики, доставляющие фильмы в самые далекие аулы,— одни из самых уважаемых и любимых людей.

В газете «Правда Южного Казахстана» рассказывалось об одном из таких энтузиастов советского кинематографа. Далеко от Газылкента — центра Бастандыкского района — расположен Богустанский сельский совет. Путь к нему очень труден и опасен, надо пробираться через высокие горные хребты. Но ни холод и снег, ни зной и проливные дожди никогда не останавливали местного киномеханика Ильченко. В любую погоду, преодолевая все препятствия, ездит он по колхозам района со своим аппаратом, радуя колхозников новыми кинокартинами. Таких, как Ильченко, — безвестных героев, энтузиастов — тысячи и тысячи, и делают они большое и важное дело: несут культуру в массы, способствуют воспитанию народа.

Казахский народ, жизнь и трудовые достижения которого достойны вдохновенного пера поэта и кисти художника, ждет и от советского киноискусства ярких реалистических полотен.

Несмотря на значительные успехи казахской социалистической культуры и на подъем литературы и искусства, кинематография республики все еще не удовлетворяет требованиям, которые предъявляет к искусству советский народ.

За последние годы Алма-Атинская киностудия порадовала нашего зрителя только одной картиной — «Джамбул».

На примере этого фильма со всей наглядностью можно видеть, какие богатейшие возможности заложены в национальном киноискусстве. В работе над кинофильмом выявились прекрасные талантливые казахские актеры, такие, как исполнитель главной роли Шакен Айманов и другие.

Тот факт, что казахские писатели работают сейчас над многими сценариями, посвященными современной действительности, представляет очень отрадное явление. В своих произведениях они хотят отразить важные проблемы воспитания молодого поколения, рассказать о творческой созидательной деятельности рабочего класса и колхозного крестьянства, о жизни казахской интеллигенции. Замыслы эти очень интересны и заслуживают самого пристального, дружеского внимания. Хочется верить, что они будут осуществлены в ближайшем будущем.

При знакомстве с этими сценариями создается, однако, впечатление, что далеко не всегда и не все писатели творчески используют богатейший опыт, накопленный советскими драматургами и кинорежиссерами. Очень часто молодые драматурги идут проторенными дорожками и совершают те же ошибки, которые уже были совершены ранее. И тогда национальная форма, определяющаяся многолетним опытом жизни казахского народа, его бытом, культурой, как бы растворяется в уже известных сюжетных схемах, привычных фабулах. Порою даже в хорошем, новом по содержанию произведении вдруг встречаешь страницы, взятые напрокат из какого-либо старого, известного всем сценария. Смелость художника, наблюдающего богатую, многообразную, полную неповторимой прелести жизнь своего народа, в таких случаях заменяется трафаретом и литературным шаблоном.

О жизни казахского народа, совершившего невиданный в истории скачок и добившегося огромного экономического и культурного подъема,

хотелось бы увидеть кинопроизведения, написанные свежо и интересно. За последнее время в Казахстане подготовлено и представлено в творческие организации три сценария, посвященные нашей действительности: «Дочь степей» Р. Фатуева (опубликован в журнале «Искусство кино» № 5, 1953 г.), «Ошибка Тельгары» А. Тажибаева и «Девушка джигит» Ш. Хусаинова, В. Абызова.

* * *

Дочь степей, прекрасная, как цветок альпийских лугов, гордая и смелая, презирающая рабство и неволю, стремящаяся к свободе и свету, упорным трудом прокладывающая себе путь к светлой жизни, связанная всеми своими мечтами и помыслами с народом, строящим новое общество, беззаветно верная другу и ненавидящая врага,— такова Нуржамал Булатова, героиня сценария «Дочь степей».

Большой и трудный путь, которым шла к свету и свободной жизни Нуржамал Булатова,— это путь многих казашек.

Р. Фатуеву удалось показать жизнь простого советского человека — человека рядового, каких много, и в то же время неповторимого в своей индивидуальности. Эпизоды, раскрывающие этапы жизни героини, выбраны точно. Конфликты, жизненные препятствия, которые приходилось преодолевать героине, убедительны и верны. Это может определить успех будущего фильма, несмотря на некоторые драматургические недостатки сценария.

Автор умеет в небольшом эпизоде так сосредоточить действие, найти такие живые и точные краски, что иногда незначительный эпизод рассказывает о многом, наполнен большим содержанием, раскрывает существенные и важные стороны жизни.

Так, в небольшом, но ярком эпизоде побега Нуржамал от Актанбая не только передан важный этап жизни героини, но и показаны события, характерные для всего Казахстана, события, которые в свое время пришлось пережить многим казашкам. На путь новой жизни Нуржамал встала сразу и бесповоротно. Жить в неволе, быть женой нелюбимого и рабыней жадного бая она не могла. Лучше умереть в степи, но не подчиниться. Чтобы познать свободу, утвердить себя человеком, Нуржамал решает убежать от Актанбая.

Этот побег мог ей стоить жизни, если бы во-время не подоспели друзья из родной советской России. Измученную, голодную, умирающую от жажды Нуржамал подбирает красный караван, идущий на помощь молодой советской Казахской республике. Этот эпизод вырастает в символ: советская Россия идет на помощь Казахстану!

Стремление простых людей Казахстана к свободе, их борьба под руководством коммунистов за счастливую жизнь и братская помощь русского народа — вот те силы, которые определили судьбу Казахстана, судьбу его дочери Нуржамал. В ряде хорошо написанных эпизодов автор выразил эти идеи, олицетворив их в образах Любови Петровны Луниной, Бектаса и других героев. Способность обобщать и умение заставить читателя видеть за каждым эпизодом и сценой нечто большее, чем только события из жизни героя,— положительные стороны сценариста. Но, стремясь к наибольшему обобщению и содержательности каждого эпизода, он не всегда достигает глубокой индивидуальной разработки того или иного образа.

Вот, например, Любовь Петровна Лунина — самоотверженная русская женщина, коммунистка, приехавшая с красным караваном, чтобы помочь казахскому народу осуществить первые социалистические преобразования. Этот образ правдив по своему существу. Но читателя он зачастую оставляет холодным. Происходит это потому, что образ Луниной выполняет в сценарии только служебное назначение, а жизнь ее сама по себе не интересует автора. Лунина спасла Нуржамал в степи, взяла с собой

в Алма-Ату учиться, была ее наставником в институте, помогла в борьбе с врагами в науке. Во многих эпизодах Лунина заслуженно занимает центральное место, и все же образ этот не развит, получился сухим и несколько схематичным. А ведь об этой самоотверженной, честной коммунистке, отдавшей свои лучшие годы казахскому народу, можно было написать ярче и теплее.

Еще более слабым получился образ казахского коммуниста, председателя сельского совета Бектаса. Хотя он и занимает в сценарии много места, мы о нем ничего не знаем как о человеке. Сценарист допустил здесь те же ошибки, которые были свойственны многим нашим литераторам, изображавшим партийных работников лишенными индивидуальных человеческих качеств.

Следует сказать, что автор поставил перед собой трудную задачу. Сценарий охватывает большой отрезок времени. Но драматург сумел все же ограничить себя в выборе действующих персонажей. Их ровно столько, сколько необходимо, чтобы скупо, но четко охарактеризовать различные этапы биографии героини. На одной стороне Актанбай—представитель уходящего мира, кровавый, непримиримый враг, борьба с которым может быть только насмерть; с другой стороны — Бектас и Лунина, олицетворяющие положительные силы, которые помогают героине построить новую жизнь.

Интересен и содержателен в сценарии образ Малбагара, покупающего Нуржамал в жены и помогающего ей бежать от Актанбая, а впоследствии заменившего ей отца. Взаимоотношения Малбагара и Нуржамал раскрывают сложные и противоречивые стороны дореволюционного быта Казахстана, показывают, как люди, ранее скованные предрассудками и бывшие врагами, освобожденные из неволи, становятся близкими и родными.

Личную жизнь своей героини автор передает через ее взаимоотношения с Муратом, жизненный путь которого так похож на путь самой Нуржамал. Неграмотный казахский мальчик, поднятый к сознательной деятельности советской властью, так же как и героиня, встал в ряды передовых строителей нового общества.

Система образов сценария завершается портретами Кирима и Зияды. Это косные, отсталые люди, в борьбе с которыми мужала Нуржамал.

Точный и правильный отбор персонажей помог драматургу сосредоточить внимание на главном — на рассказе о жизни своей героини.

При разработке эпизодов автор умело использовал такие специфические средства киноискусства, как изобразительная деталь.

Убежав от Актанбая, блуждая по знойной степи, по опаленным солнцем пескам, измученная Нуржамал увидела на своем пути большой камень — одинокое надгробье на могиле погибшего в степи путника. Измученная девушка, теряя силы, падает около этого камня. Здесь ее и подбирает красный караван. И это надгробье становится как бы зрительным воплощением жизни, уходящей в прошлое. Спустя много лет, возвращаясь в свое родное селение, молодой советский врач Булатова снова едет мимо этого камня, и он напоминает ей о трудных и тяжелых днях, прожитых ею в молодые годы. Об этом же вспомнит и зритель будущего фильма, искренне порадуясь тому, что простая неграмотная казашка стала врачом — представителем советской интеллигенции.

Характерно, что в тех сценах и эпизодах, где Р. Фатуев пользуется точными драматургическими средствами и где он верит в изобразительную силу кинематографа, где действия и поступки героев являются для него основным способом выражения мысли,— там он достигает большого эмоционального воздействия на читателя, а для киноактера здесь найдутся богатые возможности для воплощения на экране убедительного художественного образа.

Вот, например, эпизод, наглядно иллюстрирующий это положение.

В далекой степи движутся отары и табуны Актанбая. Им нет конца. Владелец этого несметного богатства еще вчера казался очень сильным, а ныне он удирает от советской власти. За повозкой идет Нуржамал. Она в рваном платье, голова ее низко опущена, лицо измазано сажей. Руки связаны веревкой, конец которой привязан к повозке. Рядом с ней Малбагар, кажущийся около маленькой и хрупкой Нуржамал особенно огромным и сильным. Бедная девушка молит Малбагара отпустить ее. Она напоминает, что ее отец спас ему когда-то жизнь, и старается разжалобить, рассказывая о своем одиночестве. Но Малбагар молчит. Кажется, ничто не может поколебать этого человека, стремившегося любыми средствами сделать Нуржамал своей женой.

— Малбагар! Ты слышишь, что я говорю? Я не буду твоей женой. Пусть лучше умру в степи!

Некоторое время они идут молча. Надвигаются сумерки. Долину поглощает мрак. Малбагар, оглядываясь вокруг, подходит к Нуржамал и развязывает ей руки.

— Уходи! — сдавленным голосом говорит он, закрывая лицо руками, и, отвернувшись, быстро уходит.

Нуржамал, словно не веря своему счастью, в нерешительности останавливается, вопросительно смотрит на Малбагара, но он уже зашагал дальше.

Без лишних слов, но глубоко и выразительно автор передал внутреннее состояние Малбагара, донес до зрителя величие и благородство этого простого человека. Зритель сам «домыслит», сердцем поймет глубину переживаний героев. Эпизод выписан точно и динамично, в нем есть внутренняя драматургия, напряженность борьбы человеческих страстей. Сценарист верит в восприимчивость зрителя, а это, как известно всегда щедро оплачивается.

А вот другой пример, где схематизм, дидактика, утилитарность вытеснили художественные средства, где отсутствие драматургической изобретательности, нежелание найти точные и выразительные краски привели к примитивизму и скуке.

После окончания медицинского института Нуржамал вернулась в Кумтас. Первый визит к молодому врачу сделал Бектас. Нуржамал благодарит его за заботу о ней, за то многое, что он, старый коммунист, сделал для нее. «Я все думала, какими словами я скажу вам об этом, когда приду? Но вы сами пришли ко мне в первый же день»,— говорит она Бектасу. «А ты думала, секретарь райкома принимает людей только у себя в кабинете?» — усмехается Бектас и поспешно прощается с Нуржамал, чтобы посмотреть еще, как устроились и ее подруги.

Что дает этот эпизод для раскрытия характера Нуржамал? Дополняет или обогащает он образ старого коммуниста Бектаса? Нам кажется, что ничего нового для их характеристики этот эпизод не добавляет. Это типичная информация, к которой зритель останется холодным и равнодушным. Не будет этого эпизода — сценарий отнюдь не проиграет. А между тем, если бы писатель внимательно подумал и более тщательно поработал над репликами Бектаса, нашел бы для него теплые, задушевные слова,— эпизод получился бы совершенно иным.

Мы убеждены также в том, что зритель совершенно равнодушно будет наблюдать, как Мурат вместе с группой инженеров следит за плавкой металла. Течет, разливается раскаленная лава, искрясь сотнями оттенков. А человек здесь изображен серо и неинтересно, потому что эта сцена — тоже лишь сухая информация, мало что говорящая о жизни Мурата. И именно поэтому повисают в воздухе слова Нуржамал, обращенные к Мурату: «Я завидую тебе. Какой маленькой кажется мне моя больница и я сама в сравнении с тем, что делаете вы — строители Балхаша».

В маленькой больнице Нуржамал боролась за человеческую жизнь. Молодому врачу приходилось преодолевать огромные трудности, бороться с отсталостью, с предрассудками. Читатель узнал, как Нуржамал спасла жизнь Касымову, как она тяжело переживала смерть Зере. Здесь раскрылась человеческая психология, показана борьба героев. А о жизни Мурата автор дает лишь объективную, бесстрастную информацию, поэтому образ Мурата писателю не удался.

Один из наиболее удачных эпизодов сценария посвящен операции, которую провела Нуржамал при свете автомобильных фар. Автор выписал эту сцену с большой художественной силой. Через действия и поступки героини сценарист поведал о таких ее чертах, как смелость, мужество, находчивость, самозабвение при выполнении своего долга. Подобные удачные эпизоды и делают киносценарий художественным произведением.

Воплощая на экране сценарий Р. Фатуева, творческий коллектив должен будет преодолеть имеющиеся в этом произведении серьезные недостатки. Одним из них является незавершенность ряда конфликтов порою даже сглаживание их.

В сценарии естественно и закономерно существует несколько конфликтов, в развитии которых и раскрывается характер героини.

Конфликт со старым миром передан в начальных сценах, где борьба Нуржамал с Актанбаем разработана как драматургическая поэма об освобождении героини из неволи.

Весь дальнейший путь молодой казахской девушки, ставшей ученой и пережившей многие жизненные испытания, тоже представляет собой постоянную непримиримую борьбу за утверждение себя равноправным членом общества, за счастье своего народа, за научную истину и т. д. На этом пути Нуржамал встречались люди, мешающие ей итти вперед, люди с мелкими, корыстными стремлениями, а порою и враждебные всему новому, передовому.

Таким на пути Нуржамал был Керим Смаилов. Но для читателя так и остается неясным, только ли корысть, тщеславие и ревность делали его противником Нуржамал или здесь были более глубокие идейные противоречия. Особенно неточно написан эпизод разоблачения Керима Луниной.

Сглаживая отрицательные черты Керима, автор в конце совершенно неожиданно объявляет его... сыном богатого бая. Следовательно, это не просто какой-либо беспринципный противник Нуржамал, а классовый враг. Конфликт с этим чуждым человеком, очень сложным и опасным, маскировавшимся под советского ученого, вполне жизнен и мог бы стать основой драматургического построения сценария. Но Фатуев боится обнажить всю остроту этого конфликта. Отношения между Нуржамал и Керимом в сценарии обостряются не на основе идейных противоречий, а просто из-за ряда неблаговидных поступков Керима. Автор не сумел показать враждебной сущности Смаилова, реакционности его выступлений против научных убеждений и открытий Нуржамал.

Линия научной борьбы, переплетаясь с личными взаимоотношениями героев, не создает ясного по своей жизненной логике конфликта и затрудняет понимание замысла автора. Исправить это вполне возможно. Автору следовало бы внимательно пересмотреть все сцены и эпизоды, рисующие столкновения Нуржамал и Керима, и очистить их от всего лишнего, наносного.

Можно говорить о недостатках сценария «Дочь степей», можно представить, как, работая над фильмом, автор вместе с режиссером перестроит ряд сцен, диалогов. Но нельзя не признать, что сценарий интересен, что автору удалось рассказать о большой и яркой жизни простой казахской женщины. Образ Нуржамал привлекает многими замечательными качествами. Любовно рассказывая о своей героине, автор видит в ее трудовых

буднях много волнующего и поучительного, смело раскрывает романтику тяжелого и благородного труда врача.

В связи с этим необходимо вспомнить и об одном неприятном факте — о публикации в газете «Советская культура» (20 августа 1953 г.) неправильной, глубоко ошибочной статьи К. Пиотровского, посвященной сценарию «Дочь степей».

Только равнодушием и безразличием к развитию киноискусства, к его трудностям и успехам могла быть продиктована такая статья.

Писатели и драматурги, озабоченные отставанием казахского киноискусства, создают сценарии, посвященные жизни республики, стремясь овладеть кинодраматургическим мастерством. Они ищут помощи и творчески активно откликаются на каждый доброжелательный совет критика, редактора, режиссера прислушиваются к их замечаниям. Но какую пользу может принести недоброжелательная статья К. Пиотровского, совершенно не понявшего сценарий, зачеркнувшего все его достоинства, увидевшего в нем лишь мертвую схему?

«Сценарий Р. Фатуева написан кинематографически грамотно, со знанием пространственных, временных, изобразительных и других возможностей кино. Немало в нем эпизодов, построенных динамично и даже «монтажно», что нередко считается особенностью кинодраматургии». Так начинает К. Пиотровский свой анализ сценария.

Сколько здесь ничего не говорящих, а также неверных, путаных слов! В практике советского кинематографа давно уже нет в помине такого формалистического подхода к анализу сценариев. К ним предъявляются прежде всего высокие идейно-художественные требования как к произведению советской литературы. Начав свой критический обзор сценария совсем в духе формалистов, К. Пиотровский и дальше пошел по неверному, ложному пути.

К тому же не только формализм мешает К. Пиотровскому. Еще больше мешает ему желание везде и во всем увидеть прежде всего недостатки. Именно поэтому он так примитивно, так неверно прочитал, например, эпизод, рисующий работу врача в трудных и сложных условиях степи и разбросанных далеко друг от друга аулов. Речь идет об эпизоде, когда Нуржамал, получив известие о тяжелом ранении табунщика, едет в горы и там в труднейших условиях вынуждена сделать сложную операцию.

Обвинив автора киносценария в лакировке действительности, К. Пиотровский увидел в этом эпизоде только «тайны» кино, его специфику (с которой он, кстати, давно не в ладах, то отрицая ее, то безаппеляционно утверждая, что не может быть двух мнений относительно необходимости ее изучения).

А ведь в этом эпизоде рассказано о трудной, благородной работе врача. Показаны будни советского труженика, мужественного и честного. Мы видим, как велика ответственность врача, от находчивости и правильного решения которого зависит жизнь человека. И может быть, не один из врачей, попавших в такое положение, поседел за одну ночь. Ведь именно он, советский человек, умеет по-настоящему ценить жизнь! А Пиотровский видит в этом эпизоде только кинематографические трюки.

В статье К. Пиотровского есть и справедливые замечания, но они тонут в недоброжелательной критике, неверно ориентирующей писателя.

* * *

Сценарий А. Тажибаева «Ошибка Тельгары», несмотря на то, что работа над ним еще окончательно не завершена и в произведении имеются серьезные недочеты, все же представляет большой интерес.

Автор стремился рассказать о современной колхозной действительности глубоко и серьезно, показать передовых людей казахского аула, их

стремления и чаяния, раскрыть вредные явления, мешающие дальнейшему быстрому развитию колхозов. В сценарии правдиво показано, что наша жизнь не терпит застоя, что ее течение устремлено только вперед — к новому расцвету, к новым достижениям, и этот бурно стремящийся вперед поток неминуемо сметает тех, кто встает на его пути и пытается его задержать.

Образ основного героя — председателя крупного колхоза Тельгары Тимирбекова — задуман автором интересно и свежо. Это человек незаурядный, биография его отмечена многими славными делами и трудовыми победами. Много лет подряд колхозники избирают его руководителем и он — верный сын своего народа — черпает свои силы в народе. Красив и могуч этот богатырь Тельгара, овладевший искусством управления и организации сложным и разнообразным колхозным хозяйством. Любо смотреть, как Тельгара проверяет многотысячные отары овец или усмиряет непокорного коня. Красив и силен этот человек, когда ярко проявляются в нем лучшие черты народа.

Но образ Тельгары сложен. Грани, из которых слита его могучая фигура, не все одинаково отшлифованы мудростью народа. В сильном, властном человеке проявляются черты себялюбца, пуще всего берегущего свой авторитет, не терпящего возражений. Слово «руководить» для Тельгары очень часто означает не осуществлять волю народа, а проявлять свою собственную волю.

Несомненно, конфликт сценария задуман интересно и обещает произведение сильное, острое, полемическое. К этому и должен стремиться советский драматург. Только в больших и серьезных конфликтах выявляются подлинные человеческие характеры и может быть показано то новое, передовое, что никогда не укладывается в рамках мелкого, жиденького сюжетика.

Смелость писателя — это первое и непременное условие для создания большого, подлинно художественного произведения. Раскрывая драматургический конфликт, его философскую сущность, автор должен проявить глубокое знание жизни, активно выразить свое отношение к явлениям действительности. Писатель обязан увидеть то, что не всегда может увидеть каждый.

Сценарий «Ошибка Тельгары» еще не закончен. Многое неясное, спорное, что есть в произведении, будет уточнено и выправлено. Писатель находится на пути к окончательному завершению киносценария, и здесь может встретить ряд трудностей, о которых хочется его предупредить.

Сюжетная схема, положенная в основу сценария, как видно, близка многим современным драматическим произведениям.

Допустимо ли это? Насколько вообще правомерна повторяемость сюжетов?

Возьмем, к примеру, такую традиционную схему. Девушка любит молодого человека, но он не отвечает ей взаимностью, она страдает и примиряется. Проходит время, герой встречает ту, которая так преданно и самозабвенно любила его в молодости, и, пораженный ее расцветшей красотой, душевным совершенством, влюбляется в нее. Но поздно!..

Может ли писатель воспользоваться этой известной всем сюжетной схемой для создания нового оригинального произведения? Нам кажется, что это вполне возможно, если она необходима автору для того, чтобы изложить новое содержание, рассказать о чем-то своем, выразить мысль, зародившуюся у него в процессе изучения действительности.

То же можно сказать и о сценарии «Ошибка Тельгары». Его сюжет, изложенный схематично, действительно кажется очень знакомым. Руководитель того или иного предприятия в какой-то период своей жизни начинает противопоставлять себя коллективу; коллектив борется за этого

человека, стремится перевоспитать его и, разумеется, побеждает в этой борьбе.

Эта не редко повторяющаяся сюжетная схема может, однако, вместить самое различное содержание, самые различные конфликты. Бояться того, что уже существуют пьесы и сценарии с подобными сюжетными схемами, разумеется, не следует. А. Тажибаев хорошо знает жизнь казахских колхозников, смело мыслит и, безусловно, создаст оригинальное произведение. Но, выбрав конфликт и считая его типичным для современной казахской деревни, он должен найти правильное его решение и выразить свою идею так, чтобы новое произведение не повторяло ранее созданных пьес и сценариев, а обогатило читателя новизной своего содержания.

Завершая работу над сценарием, автору надо учесть и следующее: острый конфликт, подмеченный в жизни верно и точно, будучи воплощенным в произведении может оказаться шумной и незначительной ссорой. Успех не будет достигнут, если сценарист покажет не принципиальную борьбу героев, резкое столкновение противоположных взглядов, а мелкую ссору персонажей, в которой будут проявляться просто-напросто плохие, неуживчивые характеры, а не различные точки зрения на явления жизни. Эта опасность в сценарии есть.

Непреложным требованием реалистического искусства является жизненная правда. Читатель должен верить словам и поступкам героя, даже если они чужды его взглядам. Философия отрицательного, заблуждающегося героя должна быть понята читателем, как понимает он, хотя и не оправдывает, наивность и доверчивость Отелло и его безудержную ревность. Герою сценария А. Тажибаева далеко не всегда веришь, и в этом главная беда автора. Нужно уточнить существо спора Тельгары с коллективом. В решении этой задачи автору очень помогут доклад Н. С. Хрущева и постановление сентябрьского Пленума ЦК КПСС о мерах дальнейшего развития сельского хозяйства СССР.

Тажибаев — серьезный и вдумчивый писатель, и, если его сценарий будет тщательно отшлифован, советская кинематография получит хорошее произведение.

Особо нуждается в шлифовке язык сценария. Автору, видящему перед собой живую колоритную фигуру героя, видимо, неясна до конца его философия, его мироощущение. Отсюда неточность диалогов. А слово в сценарии—это тот главный материал, из которого воздвигается драматургическое здание. Несколько неправильно положенных кирпичей портят хорошо задуманную архитектором форму.

Очень часто бывает так, что, критикуя автора и не видя еще конкретных путей исправления сценария, редактор все же убежден, что можно в будущем добиться успеха. Чутье редактора позволяет ему правильно оценить работу писателя, отличить «высасывание из пальца» и голое следование известным схемам от подлинного творчества, опирающегося всегда на глубокое знание материала. Ведь иногда только эскизы или две-три удачные сценки обещают больше, чем профессионально записанная, вполне, на первый взгляд, приемлемая сюжетная схема, не раскрывающая при более глубоком анализе ничего нового в познании жизни.

Какой важной и ответственной становится работа редактора, когда в сценарии есть живые страницы, свидетельствующие о том, что писателю есть что сказать! В таком случае редактор обязан помочь писателю найти нужный сюжетный ход, правильно решить тот или иной образ, а, главное, поддержать веру автора в его замысел, еще такой далекий от осуществления.

И, думая о своем коллеге, редакторе из Алма-Аты, мне хотелось бы верить, что именно так сейчас работает он с писателем А. Тажибаевым.

* * *

Знакомясь со сценарием Ш. Хусаинова и В. Абызова «Девушка джигит», невольно думаешь о тех больших возможностях, которые заложены в казахском киноискусстве. Авторы раскрывают новые, неведомые нам стороны жизни и быта казахского народа. Сценарий этот также еще не закончен. Но уже и сейчас можно говорить об известных его достоинствах и о видимых недостатках, которые авторам необходимо преодолеть в процессе дальнейшей работы.

«Девушка джигит» — веселая, жизнерадостная, полная забавных приключений кинокомедия, в которой действуют молодые, полные дерзновенных мечтаний, юношеского задора, интересные, хорошие советские люди. Здесь звучит казахская народная песня — то весело и беззаботно, то дерзко и насмешливо, то грустно и наивно. Здесь добродушно смеются над ошибками, недостатками, слабостями иных хороших людей, и зло высмеивают лодырей, бюрократов, руководителей, остановившихся на достигнутом. Закрывая последнюю страницу сценария, сожалеешь, что расстаешься с его героями, с их вольною жизнью в необъятной казахской степи.

Комедия — жанр трудный и в последнее время не часто радующий советских кинозрителей. И если о сценарии можно сказать, что в нем много веселья, что он метко высмеивает пороки и недостатки, что в нем много шуток, поговорок, песен, которые, вероятно, сойдут с экрана и будут жить в нашем народе,— это очень большая похвала авторам. И, хотя в сценарии еще есть кое-какие пробелы, самое главное достигнуто — художественные образы, созданные драматургами, интересны и привлекательны.

Нельзя не полюбить своенравную и смелую девушку Галину, характер которой напоминает веселый и ласковый, а порою и коварный ветер в степи. Смелый джигит, озорная, насмешливая, гордо несущаяся на своем коне, она неотделима от прекрасного пейзажа казахской степи ранним майским утром, когда за синей дымкой тумана видны пасущиеся стада, когда легкий ветерок волной пробегает по огненным тюльпанам и серебристому ковылю, а в небесной синеве, подчеркивая ее глубину, парит беркут. Этим утренним пейзажем и начинают авторы свое произведение.

Героиня сценария — вольная дочь степей. Ее красота — это красота природы. Ее характер — это отражение богатства и разнообразия, причудливого сочетания противоречивых явлений, свойственных природе этой страны. Ее жажда смелых подвигов и постоянного стремления вперед — это типичные черты народа, строящего свою прекрасную жизнь, в которой каждый может добиться осуществления своих мечтаний. Галину воспитал свободный советский народ. Она не плывет по течению, а хочет строить свою жизнь такой, какой она представляется ей в мечтах и песнях.

Талантливая, щедро одаренная натура, Галина не лишена и недостатков, мешающих ей, заставляющих непроизвольно говорить дерзости любимому человеку и вопреки своей воле и желаниям обнадеживать нелюбимого.

Запомнятся читателю и старик Тарас и Дощан, дружба которых закалена в боях, прошла суровые испытания. Они мечтают передать эту дружбу своим детям — Гале и Айдару. Это не имеет ничего общего со старым обычаем — осуществлять помолвку детей при их рождении. Вот почему кажется смешным, что шустрый кооператор Ангарвай видит в этих мечтах старых друзей «пережиток прошлого».

Ангарвай представлен в сценарии яркой и живой фигурой. Это шумный и смешной, самонадеянный человек, поющий песню о прекрасных девушках, которых он всегда любил, но которые никогда не любили

его. Веселый и беззаботный, он, как коробейник, воспетый в народных песнях, ездит по аулам, радуя колхозников разнообразными товарами; он мечтает о подвигах ради прекрасной Гали, но, совершая во имя своей неразделенной любви неблаговидные поступки, попадает без конца в смешные положения.

Созданный автором образ веселого кооператора Ангарвая — большая творческая находка молодых сценаристов. И дан он в развитии, в динамике. Вот как знакомится читатель с этим героем. По степной дороге движется автомашина. Покрытый брезентом кузов, ветровое стекло, радиатор оклеены красочными рекламами. Это и есть автолавка районного кооператива, направляющаяся на конезавод. Машина, тяжело нагруженная товарами, движется медленно. А в кузове сидит веселый, неунывающий, добродушный человек, распевающий о своей неудачной любви. В этом первом эпизоде встречи Ангарвая с Галиной автор рисует «магазинщика» с легким, добродушным юмором. И внешний облик неповоротливого человека, влюбленного в юную степную красавицу, и то, как он смешно стремится на перегруженной товарами машине по непроезжей степной дороге догнать резвого коня Галины, и его наивное любобывание дядей — «незаменимым человеком в областном масштабе» — все это говорит о том, что этот комедийный персонаж внесет в фильм много юмора и веселья. Это подтверждает и сцена, когда он на правах желанного гостя приезжает в дом Пятихатки, называя мать Гали «матушкой», щедро одаривая стариков подарками, уверенно и до смешного нелепо навязываясь в женихи их дочери. Все это весьма забавно. Образ глупого человека вызывает добродушный смех и тогда, когда, не чувствуя иронического к себе отношения избалованной красавицы, он принимает всерьез ее расположение к нему. Авторы с успехом продолжают удачно найденное решение этого образа и тогда, когда уже несколько злее высмеивают незадачливого жениха, глупого, самоуверенного, не понимающего девушки, далекого от нее и чуждого ей. Ангарвай возвращается с любовного свидания с седлом на плечах. В этой удачно выписанной сцене показано, как, возомнив себя джигитом, Ангарвай хотел примчаться, словно метеор, к своей возлюбленной. Авторы так и пишут: «Причиной веселья наездников был растерянный и сгорающий со стыда Ангарвай, метавшийся у подножья холма». Казалось бы, это и есть финальная для раскрытия и завершения этого образа сцена. Герой повержен самым сильным оружием — смехом. Можно ли его теперь всерьез принимать? Можно ли поверить, что Галина и впрямь предпочтет его красивому, смелому и ловкому джигиту Айдару? На наш взгляд, вряд ли это возможно. Но авторов почему-то это не смущает. Они словно недооценивают того сильного впечатления, которого сами так удачно добились в предыдущих сценах, и вот в финальной сцене они изображают приготовления Ангарвая к свадьбе и переживания родителей Галины и Айдара, всерьез воспринимающих это событие. Здесь допущена большая авторская неточность. В этой сцене авторы, нам кажется, допускают и еще одну ошибку, которая неожиданно делает образ Ангарвая противоречивым и спорным. Веселый, добродушный, хотя и глупый, самонадеянный человек неожиданно представлен авторами растратчиком, для которого уготована скамья подсудимых. Он щедр за счет государства. Для праздничного стола он, не задумываясь, пользуется товарами из своей лавки, и не только яствами, но и коврами и другими ценными предметами. И тогда невольно возникает вопрос: можно ли было так добродушно, с таким мягким юмором рисовать этот образ? Уж не такой это безобидный человек, если он так легко относится к государственным средствам! Казалось бы, не большая, на первый взгляд, авторская неточность, а весь образ уже воспринимается совсем по-иному. Авторы не выразили точно свою мысль, и редактор вправе будет по-своему трак-

товать образ, требуя либо сатирического его решения (следовательно уточнения первой половины сценария), либо комедийного решения (и тогда изменения финала). Авторы видят перед собой живого человека, они, безусловно, имеют определенный замысел и, исправив замеченные неточности, создадут художественно верный и правдивый образ.

Ангарвай, естественно, не может сравниться с молодым и красивым джигитом Айдаром. Правда, Айдар всего лишь пасет отары овец, чем и недовольна своенравная красавица Галя. Жизнь, однако, проверяет характер человека, его смелость и упорство. Айдар, этот скромный и застенчивый юноша, в минуту грозящей опасности бросается в бурную реку и спасает от гибели свою тонущую невесту, а добродушный толстяк Ангарвай, сидя на берегу, лишь плачет и молит о помощи.

Прекрасна молодость с ее порывами, смелостью, дерзновенными мечтами и подвигами! Писатель, сумевший передать ее прелесть, заслуживает всяческого одобрения. И так не хочется думать, что может найтись какой-либо критик «сухарь», который будет доказывать, что все это надумано, неправдиво и что подвиг героя нужен лишь автору для доказательства какого-то своего тезиса, а в жизни, мол, все бывает гораздо проще, прозаичнее.

Наша жизнь интересна. И хочется видеть, как влюбленный юноша совершает подвиг во имя своей любимой, как преодолевает он самые трудные преграды. Зритель будет рад счастью прекрасных молодых людей, потому что их жизнь, их мечты и интересы близки ему. Зритель будет весело смеяться над Ангарваем, будет негодовать на поступки людей, мешающих счастью Галины и Айдара, словом, будет жить жизнью героев, потому что все они живые люди, а не схемы.

И все же многое еще в сценарии не удалось, многому трудно поверить. Не верится, например, что умная, одаренная Галя Пятихатка, Герой Социалистического Труда, не хочет выходить замуж за Айдара только потому, что... колхоз, членом которого он состоит, имеет плохую конеферму и выращивает коней старым, дедовским способом. Смешной и наивной покажется читателю борьба героя за преодоление такого «препятствия».

Авторы сумели увидеть интересных, примечательных людей, но, изображая их, невольно обеднили, заставили совершать поступки вопреки разуму и жизненной правде.

Неестественность некоторых ситуаций должна быть устранена. Авторам надо крепче связать сюжет в единое целое, сосредоточить все события вокруг главного — взаимоотношений Галины и Айдара, добиться более четкой композиции.

Авторы изобретательно и щедро расточают шутку, тщательно разрабатывают отдельные эпизоды. Они умеют подсмотреть в окружающей жизни ее яркие, примечательные черты. Но порою эта творческая щедрость мешает читателю, так как в сценарии не выделено главное, не подчинено основной сюжетной линии все побочное. Читая о веселых похождениях Ангарвая, забываешь Айдара, а, следуя за Айдаром, отправившимся в город, забываешь Галину. Веселый, нелепый Байяш заслоняет события, происходящие с главными героями. В этом серьезный недостаток, мешающий воспринимать сценарий как законченное целостное произведение с ясной, точной идейно-художественной задачей.

Хочется верить, что при доработке авторы добьются успеха и зритель увидит на экране веселый рассказ о молодых жизнерадостных людях.

Как бы много мы ни знали о Казахстане, сколько бы ни читали в газетах, журналах о его людях, о их самоотверженном труде, каждое произведение искусства раскрывает перед нами новые страницы жизни республики, глубже, полнее знакомит с нравами и обычаями ее людей.

Через художественные произведения мы можем полнее понять и постигнуть характер казахского народа, его мечты, стремления, быт и нравы.

Большая ответственность лежит на кинодраматургах! Ведь фильм будут смотреть миллионы советских людей. И, быть может, житель дальнего Севера или солнечной Абхазии только в фильме увидит своих братьев казахов и их жизнь. Поэтому хочется призвать авторов критичнее, требовательнее относиться к своему труду, добиваться четкости драматургического построения сценария, устранять небрежность, проявлять больше смелости в разработке конфликтов.

А. Тажибаеву, В. Абызову и Ш. Хусаинову нужно не только сохранить все хорошее и удачное, что есть сейчас в сценариях, но и добиться того, чтобы задуманные образы стали еще ярче, чтобы идея произведения стала глубже и доходчивее.

Очень часто благие намерения редактора, указывающего на недостатки писателя, встречают резкое сопротивление со стороны автора, расцениваются им неверно, как недоброжелательные выпады, как непонимание произведения. Бывает и так, что редактор незначительную неточность какой-либо сцены или неудачу отдельной реплики персонажа объявляет принципиальной авторской ошибкой, вместо того чтобы просто указать на пути исправления ее.

Мы попытались увидеть в прочитанных сценариях все лучшее, все возможности, которые в них заключены. Но чтобы эти возможности стали действительностью, от авторов требуется еще много творческих усилий.

Мы вправе ждать от казахской кинематографии большого творческого подъема. Вдохновляемые благородными идеями коммунизма, литераторы Казахстана посвящают свои произведения важным проблемам современности, выходят на широкую дорогу богатой творческой жизни.

Пожелаем им успехов!

Г. АЛЕКСАНДРОВ

*Народный артист СССР*

# О КОМЕДИЯХ, КОТОРЫХ ЕЩЕ НЕТ

Все еще нет новых комедий на наших экранах. Это значит, что наше киноискусство все еще не удовлетворяет требованиям многомиллионного зрителя, который очень любит произведения комедийного жанра, стосковался по ним, желает их видеть.

Партия, Советское правительство поставили сейчас задачу резко увеличить выпуск продуктов, изделий, пользующихся наибольшим спросом у населения. Не значит ли это, что резко должно быть увеличено производство и кинокомедий, пользующихся огромным спросом нашего зрителя?

Но одновременно с увеличением количества продукции широкого народного потребления партия, правительство требуют и улучшения ее качества; все, что создают советские люди для советских людей, должно быть и добротным и красивым. Не значит ли это, что кинокомедия — жанр самого широкого народного потребления — должна быть интересной, увлекательной и, конечно, смешной.

Таких комедий нам нужно много. И это обязывает нас еще и еще раз поговорить о проблемах, связанных с созданием комедийных произведений.

Многие драматурги и кое-кто из кинорежиссеров заявляют, что они не работают в области кинокомедии из-за неясности требований, предъявляемых к комедийному сценарию, или из-за чрезмерного обилия разноречивых требований. Следовательно, разговор о комедии надо начинать с определения требований, какие должны и могут быть к ней предъявлены.

Какой же должна быть советская кинокомедия?

Вопрос этот требует ответа, теоретически обоснованного. А чтобы дать такой ответ, надо подробнейшим образом проанализировать, изучить все, что сделано у нас и хорошего и плохого в области кинокомедийного творчества, обобщить творческую практику мастеров этого жанра, отсеять зерна от плевел, указать пути к развитию того нового, передового, ценного, что уже было найдено, предупредить от возможного повторения ошибок.

Не ясно ли, что это дело теоретиков?

Но теоретики и критики в области кино оказались у нас в положении едва ли не еще более драматическом, чем сама кинокомедия. Поэтому-то нам, тем, кто занимался, занимается или намерен заниматься созданием комедий, самим приходится и подводить итоги проделанному, и пытаться определять законы смешного, и намечать пути развития этой сложнейшей и серьезнейшей области творчества. Быть может, оттого, что весь этот комплекс важнейших вопросов пытаются решать только практики,

только те, кто пишет сценарии, ставит комедии, играет в них, и нет еще исчерпывающих ответов на многие вопросы, стоящие перед нами. Ведь высказывания художников, решающих в своем творчестве практические вопросы жанра, — это только материал для обобщений и выводов, материал очень ценный, но не заменяющий глубоких теоретических исследований, которые у нас так блистательно отсутствуют.

Не претендует на роль теоретического исследования и данная статья. Автор ее ставит перед собой скромную задачу изложить те общие мысли, какие возникают у него в связи с работой по подготовке новой кинокомедии, поделиться отдельными соображениями, замечаниями, полагая, что это окажется полезным и для теоретиков.

* * *

Итак, какой же должна быть советская кинокомедия?

Прежде всего комедия должна быть комедией, то есть, неся в себе советское содержание, трактуя действительность с позиций нашего мировоззрения, она должна быть обязательно смешной и тем самым доставлять зрителю удовольствие, ибо нормальный смех есть выражение удовольствия. Прилагательные «сатирическая», «лирическая», «музыкальная» и так далее относятся к одному и тому же существительному — «комедия», под которым принято подразумевать зрелище веселое, смешное, жизнерадостное.

Немыслимо представить себе комедию трагическую. Едкое, рожденное острой ненавистью к отрицательным явлениям жизни и зло высмеивающее их, сатирическое произведение комедийно потому, что оно пользуется оружием смеха. Оно полно жизнеутверждающей силы, заключенной в тех высоких принципах и идеях, с позиций которых разоблачается зло.

Веселое, смешное, жизнеутверждающее — вот признаки, обязательные для каждого комедийного произведения любого жанра. Повторяем, именно ж а н р а, ибо сама комедия — не жанр, а в и д или р о д искусства, включающий в себя различные жанры — сатиру, фельетон, водевиль, обозрение, фарс и иные. Что же касается эпитетов «музыкальная», «лирическая» или «бытовая», то они в значительной мере лишь определяют материал и способ решения фильма: памфлет может строиться на музыкальном материале, музыкальная комедия может быть лирической, а фельетон — обобщенно сатирическим или конкретно бытовым.

У нас было много бесплодных споров и дискуссий на тему о том, какой жанр комедии приемлем для искусства социалистического реализма. Одни утверждали, что комедия бытовая наиболее реалистична и потому вполне приемлема. Другие считали, что задача разоблачения язв и пороков, еще имеющихся в нашем обществе, требует развития только комедии сатирической. По мнению третьих, нам необходима комедия характеров. Те же, кто подчеркивает прежде всего функцию комедии как зрелища, вызывающего смех, склонны считать наиважнейшей сейчас комедию положений, случайностей, недоразумений.

Все эти разговоры основаны действительно на недоразумении. О строгой «чистоте жанра» к лицу заботиться только «чистому искусству», искусству формалистическому, эстетскому, оторванному от жизни.

В комедии, как и в искусстве вообще, все жанры хороши, кроме скучных. Богатству и разнообразию проявлений жизни должно отвечать богатство и разнообразие жанров, причем различные жанры могут переплетаться между собой, соединяться и чередоваться даже в пределах одного произведения.

Отражая новые формы жизни, не известные старым общественным укладам досоциалистической формации, и новые отношения, складывающиеся в процессе постепенного перехода советского общества от социа-

лизма к коммунизму, художник не может быть связан никакими канонами и догмами, ранее установившимися в искусстве. Но есть, конечно, закономерности развития комедийного искусства, нарушение которых ведет к уничтожению комедийности.

Известно, что новое содержание требует новых форм его изображения. Однако под «новым» здесь следует понимать не нечто такое, что было совершенно неизвестно и заново изобретено, а обогащение новыми качествами того лучшего, передового, прогрессивного, что достигнуто на предыдущих этапах художественного развития человечества.

Каковы же новые качества, которые должны лечь в основу определения советской кинокомедии (всех ее жанров)?

Прежде всего к комедии целиком относятся все те требования, которые предъявляются к любому произведению советского искусства. Как и всякое произведение, наша комедия должна выполнять функцию коммунистического воспитания. Цель советского искусства — «способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом». Цель советского искусства — «бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства».

Все то, что находится в противоречии с коммунистическими идеалами нашего советского общества, подлежит высмеиванию средствами комедии. Конфликт между нашим общественным идеалом и имеющимися еще в обществе пороками есть основа комедийного конфликта.

Специфической особенностью, отличающей комедию от других видов искусства, является лишь то, что эти цели она должна осуществлять, пользуясь оружием смеха. А чтобы уяснить, как же пользоваться этим оружием, естественно обратиться к опыту прошлого, к замечательному наследию классической комедиографии, являвшей образцы служения смехом своему народу.

Н. В. Гоголь замечательно определял социальную функцию смеха, говоря, что смех создан на то, чтобы смеяться надо всем, что позорит истинную красоту человека. Не менее ясно и точно он говорил также, что искусство состоит в том, чтобы схватить еще неуловимую особенность нового и сделать ее видимой для всех.

Таковы две линии целевой направленности смеха: выявление и обличение отрицательного во имя очищения от него общества; выявление и поддержка положительного, нового, во имя утверждения его в жизни.

Этими определениями Гоголь по сути дела развивал лучшие традиции мирового прогрессивного искусства. Еще Аристотель видел смысл комедии в воспроизведении «худших людей». Аристофан, Софокл, Рабле, Сервантес, Шекспир, Бомарше, Мольер выводили в своих сатирах и комедиях таких «плохих людей» не для того, чтобы сделать их предметом подражания, а чтобы в их лице осмеять общественные пороки. Во многих классических произведениях наряду с отрицательными героями действуют и положительные, служащие выражению передовых идей своего времени. Таковы традиции и русской классической комедии, всегда служившей делу прогресса и социальной справедливости. «Плохие люди», представленные в «Ревизоре» Гоголя или в сатирах Салтыкова-Щедрина, и без наличия положительных героев с неменьшей силой, чем Чацкий в «Горе от ума» Грибоедова, служили обличению общественных пороков господствовавшего строя. Положительными героями в них были смех и сами авторы, правдиво рисовавшие современную им действительность с позиций передовой, прогрессивной общественной мысли.

Следовательно, не правы те критики и теоретики, которые пытаются сейчас решить: могут ли быть выведены в советской комедии только отри-

цательные герои или в ней обязательно присутствие положительных, и сколько отрицательных героев могут разместиться среди остальных положительных персонажей (или наоборот). Проблема эта — надуманная, схоластическая. А дело заключается в правдивом отражении действительности и ее диалектического движения, революционного развития, иначе говоря, в отражении типических сторон нашей жизни.

Типизировать — значит обнаруживать существенное, понимаемое не как среднеарифметическое, а как важные явления и тенденции развития в жизни нашего советского общества. И вот здесь уже не может помочь никакое обращение к классикам. Ведь они жили и творили в иную историческую эпоху, при ином социальном строе, иных отношениях между людьми и, главное, их идейная устремленность неизбежно была ограничена состоянием философских воззрений того времени.

Естественно, классики не могут дать нам ответа на коренные вопросы, связанные с отражением в кинокомедии актуальных тем нашей социалистической действительности. От классической комедии мы должны взять лишь ее передовые тенденции, благородные традиции служения народу и ее художнические принципы — высокое мастерство в творческом решении задач, которые они ставили перед собой. Изображая, казалось бы, «общечеловеческие» чувства и страсти своих героев — любовь, скупость, тщеславие, ханжество и тому подобное, они поднимались до создания типических образов большой силы, раскрывали социальные корни изображаемых явлений, их политический смысл и значение. Они умели лепить живые, полнокровные, индивидуальные образы героев — людей из плоти и крови, которые в то же время выражали собой сущность и стремления того или иного класса, прослойки, общественной группировки, столкновение интересов или борьбу идей между антагонистическими силами общества. Классики умели вести рассказ по извилистым лабиринтам сюжета, то стремительно развивая, то тормозя его и держа читателя или зрителя в состоянии постоянного заинтересованного напряжения.

Это мастерство ценно тем, что оно с большой целеустремленностью направлено на решение серьезных, общественно важных тем.

Опыт истории учит, что ни одно пустое, развлекательное, «легкое» произведение, как бы высоки ни были его формальные достоинства, не выдержало испытания временем. В сокровищнице подлинного комедийного искусства остались только произведения, трактующие серьезные темы, поднимающие большие пласты жизни и отмеченные благородной прогрессивной мыслью их создателей.

Об этих известных истинах приходится напоминать потому, что за последнее время у нас вновь появилась тенденция подойти к комедии с облегченными требованиями, ставя главным условием лишь то, чтобы она была смешной. При этом предполагается, что комедия, которая построена на материале советской действительности и не искажает ее, автоматически уже не может оказаться вредной или бесполезной.

Однако вернемся к вопросу о желательных путях развития советской кинокомедии и ее отличиях от комедии классической, а тем паче от современной буржуазной кинокомедии.

Среди множества разновидностей классической комедии преобладают такие, где положительный герой — прогрессивно мыслящий одиночка — борется с отрицательной средой, преодолевает препятствия, которые порождены несправедливыми социальными условиями, царящими в обществе предрассудками. Комедии с отрицательными героями (напомним, что ни одного положительного героя нет в «Ревизоре», во многих творениях Салтыкова-Щедрина) давали типизированную картину тогдашнего общества, то есть рисовали ту же отрицательную среду, в которой вынужден был бы действовать положительный герой, если бы его ввели авторы в свое произведение.

Принципиальным отличием советской комедии является то, что вне зависимости от знака плюс или минус, которыми наделены ее герои, действие все равно будет протекать в положительной среде, каковой является наше советское общество с его передовыми взглядами, с его морально-политическим единством, общностью великой цели, сплоченностью вокруг великих идей коммунизма, вокруг родной для всего народа Коммунистической партии и Советского правительства.

Любой конфликт, механически перенесенный в эту среду из классической комедии, рушится, ибо он не соответствует правде нашей жизни. Вот, скажем, Хлестаков приехал в какой-либо наш районный центр. Даже если бы его кто-либо принял за важное лицо и повел себя вроде городничего, все равно оказалась бы невозможной встреча Хлестакова на одной квартире сразу с руководителями местных партийных и советских организаций, с заведующими отделами здравоохранения, народного образования, социального обеспечения и т. д. В лучшем случае он вынужден был бы «обрабатывать» их в розницу, поодиночке, да еще с участием главных бухгалтеров, оформляющих незаконную выдачу сумм. Это потребовало бы изменения всего драматургического хода комедии, ее сюжета, ее интриги, не говоря уже об идейном замысле, ибо, само собой разумеется, ситуация, взятая в «Ревизоре», могла возникнуть только в условиях иной социальной действительности.

Вот почему схема «Ревизора», в какой-то мере примененная С. Михалковым в комедии «Раки», оказалась непригодной для создания сатирического произведения большого плана. Получилась история о мелком проходимце, сумевшем околпачить мелкого бюрократа да нескольких подхалимов и ротозеев, служивших в подведомственном этому бюрократу учреждении. Комедия не поднялась до высот сатирического обобщения потому, что положительная советская среда не показана активно (ее представляют шофер и почти бессловесная секретарша). Но она присутствует в каких-то деталях поведения героев, а главное — в сознании зрителя, который сам поправляет автора на ходу. Да и то обстоятельство, что Ленский преднамеренно выдает себя не за того, кто он есть, Хлестаков же не знает, что его принимают за ревизора, вносит существенную разницу в ситуацию: одна из них органична для комедии, а другая — для фельетона.

Все неудачи и полуудачи, имевшие место в советской комедиографии, вызваны именно тем, что комедии наши не поднимаются до обобщения значительных явлений действительности, до типизации характеров и поведения людей, через которых раскрывались бы движущие силы и тенденции развития социалистического общества. В прямом противоречии с творчеством и теоретическими позициями выдающихся мастеров сатиры прошлого наши драматурги мельчат темы своих комедий, ограничиваются изображением частных случаев, замыкают себя в ограниченном кругу данного места действия и взаимоотношений данных персонажей. Они выводят и осмеивают в комедиях, скажем, не бюрократизм как явление, а отдельных бюрократов, не угодничество и приспособленчество, а угодников и хамелеонов. Кстати, бюрократам почему-то особенно повезло. Мы видим бюрократа и в пьесе Л. Ленча «Большие хлопоты», и в «Гибели Помпеева» Н. Вирты, и в ряде других произведений. Как будто нет у нас других отрицательных явлений и язв, с которыми нужно бороться. Да и бороться-то с бюрократизмом надо, не просто фиксируя его носителей и воспроизводя их, так сказать, в бытовом плане, а гневно клеймя, заостряя, типизируя и изничтожая как социальное зло, мешающее движению общества к коммунизму.

Факты и события, на которых построены многие наши комедии, сами по себе таковы и так использованы, что все это могло бы быть достаточным лишь для фельетона. Сила фельетона — в конкретности, в точном ад-

ресе и его героев и места действия. Если же в пьесе сохраняются фельетонные масштабы события, но без определенности места действия и героев, то такая пьеса теряет действенную силу фельетона, не обретая и звучания большой социальной сатиры. Мелкие факты недостаточны для создания больших образов искусства. Всякое обобщение, а в особенности художественное — это не сумма фактов, а итог их анализа, изучения в движении, тенденциях развития, во всех жизненных связях и опосредствованиях. Горький говорит, что факты еще не есть художественная правда. Из фактов надо еще уметь извлечь смысл и сделать художественное обобщение. «Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл». Необходим отбор из многих фактов наиболее типичных для создания художественного образа, отражающего в себе сумму фактов с определенным направлением, то есть с политической целью.

Высшая цель советского общества — построение коммунизма. Следовательно, каждая кинокомедия любого жанра в конечном итоге и в пределах возможностей, представляемых темой и материалом, должна служить этой цели. Наиболее действенными, а следовательно и важными для нас, естественно, будут комедии, непосредственно разрабатывающие большие пласты жизни, решающие не косвенно, а прямо не боковые и второстепенные, а главные, стержневые темы нашей действительности.

В общей форме генеральная направленность комедийного творчества сформулирована Марксом. Он указывал, что ход самой истории превращает устаревшую форму жизни в предмет комедии. «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда несет в могилу устарелую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее к о м е д и я... Зачем так движется история? Затем, чтобы человечество с м е я с ь расставалось со своим прошлым».

«Устарелые формы жизни» и все, что пытается затормозить окончательную гибель этих форм, и является предметом смешного, комедийного отражения в искусстве, составляет материал комедии.

«Без сомнения, смех — одно из самых мощных орудий разрушения... От смеха падают идолы, падают венки и оклады, и чудотворная икона делается почернелой и дурно нарисованной картинкой» (Герцен). Смех— это оценка явления, смех — это выражение суждения и осуждения.

Но борьба со старыми формами жизни ведется во имя утверждения новых, более совершенных форм. Отсюда следует, что функция смеха — не только разрушение старого, но и созидание нового.

Следует, кстати, заметить, что у нас принято говорить лишь о борьбе с пережитками прошлого. Но жизнь идет, развивается, возникают новые отношения, появляются и новые ошибки, не свойственные прошлому, с ними также надо бороться.

Смех — не цель комедии, а ее средство. Всепобеждающей силой смеха нужно пользоваться для того, чтобы облегчить человеку разрыв со старой психологией, освободить его от оков буржуазного миропонимания и ускорить победное движение к коммунизму.

Освобождение от оков буржуазного миропонимания возможно только путем противопоставления ему высокого и светлого миропонимания коммунистического. Значит, важнейшие свои задачи комедия выполнит лишь тогда, когда во всем ее строе, в ее конфликте, сюжете, развитии интриги найдет отражение правда нашей социалистической действительности. Поэтому, с моей точки зрения, в советской кинокомедии принципиально ошибочно изолировать отрицательное от положительной среды, выделять только и исключительно отрицательное, не противопоставляя ему ведущих сил нашей действительности.

Это не значит, что отрицательные герои обязательно должны к концу перековываться или, в крайнем случае, обезвреживаться органами государственной безопасности либо прокуратуры. Нет, зло, еще живущее и живучее, надо и показывать таким, мобилизуя зрителя на борьбу с ним и даже подсказывая пути этой борьбы. Но зритель сам должен многое решать и о многом судить. Надо только поддержать те тенденции общественного развития, которые приведут к торжеству сил прогресса. Только так может советская кинокомедия выполнить свою активную воспитательную роль.

Больше того, предметом веселого, жизнерадостного отображения, то есть предметом комедии, должна быть и счастливая жизнь советского народа. Комедия этого плана должна утверждать то новое, что ежедневно рождается, вырастает и побеждает в жизни нашего общества. Наша комедия создается на основе правдивого изображения нового, прогрессивного и сочетается с духом критики и самокритики по отношению ко всему, что задерживает развитие общества.

Могут сказать, что против этих известных и неоднократно высказанных истин в сущности никто и не возражает, следовательно, нет необходимости и в их повторении. Действительно, ни в печати, ни на конференциях и совещаниях никто не выступает против этих положений, даже наоборот, все выступают «за». И все же мне кажется, что в своей конкретной творческой практике наши художники чаще всего исходят не из этих правильных и теоретически разделяемых ими взглядов. Здесь происходит какой-то разрыв между должным и сущим.

* * *

Борьба растущего нового с отживающим, но не сдающимся старым,— основа конфликта для всей нашей драматургии. Поскольку сюжет выражается в столкновении характеров, он может принять комедийную окраску лишь в том случае, когда это столкновение проявляется через смешные стороны характеров героев, смешные стороны взаимоотношений между людьми. Любой жизненный конфликт, ежели он не заканчивается трагической развязкой, можно рассматривать через комедийную призму, и он не утратит от этого своей социальной значимости и остроты.

Вот почему нет необходимости искать для комедии какие-то особые конфликты, препятствия, недоразумения. Для чего, к примеру, надобно придумывать «образ» председателя колхоза, который логике вопреки запрещает своей лучшей производственнице выходить замуж за хорошего парня из другого колхоза, но соглашается на это при условии, если тот же самый парень выиграет состязание на скачках?

Неправильно искать конфликты в мелких столкновениях, участниками которых в наших комедиях обычно являются мелкие бюрократы, управдомы, руководители не выше директора предприятия или научного института. И дело, конечно, не в служебном положении героев, не в том, что во что бы то ни стало носителем бюрократизма или беспечности надо показать руководителя минимум областного масштаба, а то и кого-либо из руководящих работников министерства, а в том, что значительный конфликт должен быть показан не в его микроскопических частных, а в его существенных проявлениях, соответствующих политическому, социальному смыслу явления, взятого авторами под обстрел.

К сожалению, некоторые авторы, ссылаясь на то, что этому их учили в тех или иных редакторских или принимающих сценарии инстанциях, начинают работу не с определения идейного замысла и большой темы, завладевших их творческим воображением, а с гадания о том, кем же сделать героя своего будущего произведения, какую профессию ему избрать и до какого «предела» позволено смеяться над человеком данной профессии.

Здесь ошибочно все от начала до конца. Не над профессией и не над ее представителем смеется комедия, а над чертами характера, которые могут быть присущи любому человеку, кем бы он ни был.

«Смеяться, право, не грешно над тем, что кажется смешно». Больше того, смеяться д о л ж н о над всем, что заслуживает осуждения. Не надо бояться осмеивать явления, которые кажутся нам сегодня еще значительными, имеющими распространение и силу, но по существу принадлежат прошлому, отживают свой век. Смех — признак силы. Если мы смеемся над явлением, значит, мы уже выше его, ушли вперед, объект смешного нам уже не страшен, ибо мы знаем, что он неизбежно будет побежден в ходе исторического развития.

Создание произведения искусства начинается с формирования темы на основе множества жизненных наблюдений автора, начинается с того, что художнику-гражданину становится ясной задача, направленность, общественный смысл его творческого выступления. В это общее положение «специфика» комедии не вносит никаких поправок. Комедиограф не может начинать работу с придумывания каких-либо смешных положений, трюков, комических эффектов. Поиски средств выражения замысла автора в форме кинокомедии должны итти от осмысливания глубокого конфликта, почерпнутого из жизни, от комедийной разработки типических характеров, образов героев.

* * *

Сейчас на повестку дня поставлен вопрос о выпуске короткометражных комедий. Такая комедия имеет полное право на существование.

Как бы ни была локальна тема, решаемая в короткометражной комедии, как бы ни был ограничен ее материал и камерно действие, она не может существовать и развиваться вне больших путей советского искусства. Если ей не свойственно мчаться по широким магистралям, то она может и должна двигаться по шоссейным и грунтовым дорогам, даже по пешеходным тропам, но только идущим параллельно путям государственного значения и приводящим в те же пункты следования.

Небольшая комедия должна строиться на основе большой темы, но взятой в таком аспекте и в таких масштабах, какие могут выдержать габариты произведения. Малую емкость короткометражной комедии надо использовать особенно умело, точно и тонко, как используют хорошие писатели жанр новеллы или рассказа, где в конденсированном состоянии умещается порой тема, которой в развернутом виде хватило бы на роман.

К сожалению, жанр малой комедии у нас чрезвычайно слабо разработан. Может быть, сразу больших побед здесь одержать и не удастся. Но именно для того, чтобы проложить дорогу к большим победам, надо широко развернуть работу по созданию множества маленьких комедий.

На первое время надо, пожалуй, поставить ограниченные задачи. Однако выдвигаемая сейчас задача создать нечто вроде эстрадно-концертного комедийного обозрения кажется мне чрезмерно ограниченной. Эстрада — жанр, имеющий хотя и широкую, но определенную аудиторию любителей. Кино — искусство многомиллионного международного зрителя и ему не к лицу подменять свою воспитательную функцию фиксацией на экране эстрадных спектаклей, сделанных своими сценически-эстрадными средствами, не рассчитанными на кино. Цитирование эстрады, театра — легкий способ заделывания брешей в кинорепертуаре, но это не путь борьбы за высокое и могучее искусство кинематографа, за высокое искусство кинокомедии. Надо искать решений кинематографических, позволяющих использовать все великие возможности кино, его ни с чем не сравнимую впечатляющую силу, его масштабы.

Большие возможности показать многое в малом фильме представляют комедии, в которых действует созданный определенным актером

тип-«образ». Вспомним, для примера, серию картин Чаплина: «Чаплин на фронте», «Чаплин в банке», картины Глупышкина, Макса Линдера, Бестера Китона, Пата и Паташона и других комиков. Они выступают всегда в определенном облике, рисуют героя определенного характера, определенной манеры поведения с явно выраженным отношением к окружающему. Подобным типом-«образом» драматург и режиссер могут пользоваться, не тратя времени на экспозицию героя, а сразу ставя его в нужные ситуации и положения. Наш талантливый цирковой артист М. Румянцев создал комический тип Карандаша. Нет ничего зазорного в том, что Карандаш (или другой подобный герой) станет героем ряда короткометражных кинокомедий. Используя творческий диапазон, сноровку, характер данного артиста, авторы фильма могут сразу развертывать стремительное комедийное действие, сталкивая уже известного зрителю условного героя с любой средой, с любым материалом произведения.

Конечно, нам не подходит любой тип-«образ». Но разве нельзя создать нужные нам типы-«образы», исходя из нашей советской действительности, и заставить их служить интересам нашего общества?

Само собой понятно, что здесь имеется в виду не возвращение к бессодержательному развлекательству. Наш постоянный комедийный образ служил бы благородной цели борьбы с недостатками, пороками, вредными влияниями чуждой морали, воспитанию зрителей в духе коммунизма — той цели, которая стоит перед всем советским искусством.

На этом поприще наши комедийные актеры завоевали бы высшее звание, мыслимое для комика,— «любимец публики». Все основания получить от народа такое звание есть у многих наших артистов: И. Ильинского, М. Жарова, А. Грибова, Ф. Раневской, В. Володина, Рины Зеленой, А. Зуевой, Ю. Тимошенко, у Н. Черкасова, хотя он давно уже не выступал на поприще смешного, и у многих, многих других. Какой великолепный комический образ получился бы, например, у А. Сашина-Никольского! Словом, у нас есть кому и есть с кем делать блестящие, острые, веселые, жизнерадостные и жизнеутверждающие комедийные произведения не только малых, но и средних, больших и самых больших форм, самых разнообразных жанров. Дело только за драматургами (у которых, кстати сказать, нет недостатка в благодарном для их целей жизненном материале) и за кинопроизводством, руководители которого должны создать организационно-творческие условия, наиболее благоприятные для работы комедиографов.

* * *

Осуществляя свои большие и сложные задачи, мастера комедии должны совершенствовать, обогащать форму своих произведений. Веселое, бодрое, смешное, радостное, светлое, острое произведение не может быть решено без блеска, без творческой выдумки, без богатства оригинальных режиссерских, актерских, операторских решений. Вопросы формы, профессионального мастерства имеют для комедии особо важное значение.

Я утверждаю, что богатство формы должно начинаться в комедии с ее первоосновы — сценария. Комедийный сценарий — произведение не повествовательное, не протокол, устанавливающий «состав преступления», и не диссертация на тему, избранную драматургом. А как ни странно, все эти элементы — и обстоятельное описание, и протокол, фиксирующий течение событий, и даже дидактические рассуждения на тему о том, что такое хорошо и что такое плохо, — присутствуют во многих сценариях.

Иной раз сценарий называется в подзаголовке «кинокомедией» только потому, что в нем есть отрицательный герой да несколько эпизодов, способных вызвать смех в зрительном зале.

В подлинно комедийном сценарии все должно быть комедийно: и сюжет, и интрига, и действие, и образы героев, если не всех, то по крайней мере развивающих сатирическую линию произведения. В нем должно найти отражение комедийное видение автором тех явлений, факторов, обстоятельств, которые он избрал предметом изложения. В нем должны быть учтены и использованы свойственные комедии средства изображения отобранного материала.

И все это не означает, что речь идет о нарочитом окарикатуривании действительности, о выжимании из каждого явления жизни «смехового экстракта». Если смешное изолировать от всех других сторон жизни, получится не комедия, а бессмыслица или пасквиль. Не «разъять» жизнь на смешное и серьезное, изложив только одну ее смешную сторону, а через смешное показать серьезное, передать многогранность и глубину жизненных процессов — такова задача высокого искусства комедии.

Сделать это можно только через образы людей — творцов и участников событий, происходящих в жизни. Мне думается, главной задачей драматурга является создание в комедии образов-типов, обладающих большой обобщающей силой и дающих режиссеру и актерам благодарный материал для экранного воплощения.

В связи с этим возникают вопросы о емкости сценария и о месте актера в творческом процессе создания фильма.

Обычно наши сценарии тематически перегружены. Наряду с основной, сквозной темой в них возникает столько побочных, что места для их реализации в системе художественных образов не остается.

Неправильно требовать, чтобы в комедии все было «правильно» — она не будет тогда комедией.

Наивно думать, что если действие комедии происходит на заводе, надо показать работу и партийной и профсоюзной организаций, а заодно отразить и охрану труда и новаторские методы производства.

Если в комедии речь идет о людях колхоза, совсем не обязательно рассказывать о всех актуальных проблемах, стоящих сегодня перед сельским хозяйством. Когда комедиограф решает такие всеобъемлющие задачи, в фильме не остается места для раскрытия основного конфликта, для глубокой обрисовки образов героев, их характера, поведения, их взаимоотношений. А ведь на этом-то и следует сосредоточить свое внимание драматургу. Тогда будет что играть актерам. Давно известное выражение Гёте о том, что художник обнаруживает себя в ограничении, касается и художников комедии.

Плохо, если актер, создающий комедийный образ, получает материал в завершенном виде, разработанный без его участия. Образ должен вынашиваться актером как соавтором драматурга и режиссера в процессе совместной с ними работы на протяжении всего времени создания кинокомедии, начиная с авторского замысла. В этой части я целиком согласен с положениями, которые высказал в своей статье Игорь Ильинский («Искусство кино» № 8, 1953 г.). Впрочем, это относится не только к актеру, но и ко всем другим участникам создания кинокомедии, которые вместе и одновременно должны начинать работу над постановкой, как это делается в театре. Нам в кино нужны постоянные творческие коллективы для работы над комедией. Тем более, что кино — самое коллективное из искусств, без коллектива в кино никто ничего не может сделать.

Особо хочу еще раз подчеркнуть, как важно нам вспомнить позабытую практику создания сценариев, рассчитанных на определенных артистов, и не только вспомнить, а возвратиться к этой практике. Ведь актер — это тот творческий инструмент, через который автор и режиссер доносят до зрителя свои замыслы. Так не целесообразно ли «играть» на «инструменте», богатом возможностями, уже снискавшими ему огромную популярность в народе, и использовать эту популярность для того, чтобы луч-

ше, глубже, ярче донести до зрителя высокие идеи, мысли и чувства. Само собой разумеется, что это не исключает появления и воспитания новых артистических сил.

Далее. Всякое отображение реальной жизни в искусстве является в известной мере условным. Но если в других жанрах киноискусства задача авторов скрывать условности, к которым они вынуждены прибегать, то в кинокомедии условность — законный прием, соответствующий особенностям этого вида творчества. Условность — стихия кинокомедии, ее природа. Ведь если стремиться к тому, чтобы в комедии все протекало и развивалось, как в жизни, то надо отказаться от всякого заострения образа, гиперболизации, типизации. Придется отказаться и от эксцентриады, трюка, случайностей — всего того, что обогащает комедию, составляет ее прелесть. Но такой аскетизм нам ни к чему. В комедии надо пользоваться всем богатством приемов при том непременном условии, что в их сцеплении, в их совокупности будет своя железная логика, направляющая все элементы формы комедии к раскрытию ее содержания, которое почерпнуто из реальной действительности и отражает ее средствами своего искусства, не изменяя правде жизни.

В механике «эксцентрик» означает смещение центра вращения. Если, скажем, в колесе автомобиля поставить ось не в центре, машина станет двигаться, «хромая», смешно переваливаясь с боку на бок. В комедии законно порой снять логику с оси, перенести ее не в надлежащее место для того, чтобы показать логичность одних явлений и нелогичность других. Смещение логики в комедии — основа эксцентриады, но это не значит, что логика в эксцентриаде (как и в буффонаде, в трюке, недоразумении и прочем) отсутствует.

Комедии нужна правдоподобность невероятного.

Во многих с виду невероятных, алогичных комедийных приемах есть своя хитрая стратегия и логика — логика дальнего прицела, делающаяся ясной, когда в конце концов все оси в восприятии зрителя становятся на свои места.

Для многих жанров комедии законны такого рода приемы, но, к сожалению, с ними порой ведут борьбу наши сценарные отделы. А ведь комедиографов надо судить по окончательным результатам их труда, а не по изложению замыслов на бумаге. Порой очень смешное в записи уныло и скучно выглядит на экране, а ничем не привлекающая внимание фраза реализуется на экране в эпизод, вызывающий гомерический хохот.

Если все мы будем помнить основной тезис, гласящий, что смех не цель, а средство комедии, и будем оценивать это средство только с точки зрения соответствия целям, появятся в наших комедиях и трюк, и гротеск, и эксцентриада, не будем мы бояться ни преувеличения, заострения образов, ни использования острых ситуаций, положений.

Все средства, присущие комедии как специфическому виду искусства, нужно в максимальной мере использовать для осуществления ответственных и благородных задач, стоящих перед нашим киноискусством. Целеустремленность творчества советских комедиографов, направленность его на раскрытие общественно важных тем с позиций передового мировоззрения могут сообщить любому комедийному приему новые качества, которых он лишен в буржуазной комедии. Там форма имеет самодовлеющее значение, ибо служит цели создания пустопорожнего, бездумного, «развлекательного» зрелища, уводящего зрителя от актуальных проблем действительности в мир, который отражает не действительность, а предрассудки, насаждаемые правящими классами и царящие в умах зрителей.

«Комедии надо делать храбро и весело»,— говорил К. Станиславский. «Проще, легче, выше, веселей» — вот девиз, который он рекомендовал вывесить у входа в театры. Это добрый совет нам великого русского режиссера-новатора.

По-моему, этот девиз имеет все основания быть начертанным и у входов на киностудиях, занимающихся производством комедий. Пусть он напоминает об обязанности изо дня в день, от фильма к фильму совершенствовать наше оружие, повышать идейный уровень и художественное мастерство нашего творческого труда. Мы должны двигаться вперед: ни одна наша картина не может повторять пройденное.

* * *

Вопросы мастерства в советской кинокомедии еще очень мало и слабо разработаны. Ни теоретики, ни практики еще даже не проанализировали как следует комедийные произведения. А их создано советской кинематографией немало. Уже в самые ранние годы вышли такие картины, как «Комбриг Иванов» и «Красные дьяволята», за ними последовали «Папиросница от Моссельпрома» (в которой впервые блеснули комедийные таланты И. Ильинского и М. Жарова), «Закройщик из Торжка», «Два друга, модель и подруга», словом, более семидесяти пяти комедий, шедших с успехом на экранах. Много ценного дало бы изучение особенностей создания в них комедийного образа, построения сюжета и т. д.

Даже к комедиям звукового периода, которые до сих пор живы в нашей памяти, а лучшие — и на экране, мы обращаемся время от времени, «по встретившейся надобности», не сделав из них каких-то обобщающих выводов, не подведя итогов своего труда.

Множество образов выведено в этих комедиях, но лишь немногие из них остались живыми и сегодня. Почему произошло так? Что сообщает жизнь образу и что ведет его к преждевременной смерти? Мы не попытались ответить и на эти вопросы.

Слово «образ» связано с глаголом «образовываться». В то же время словом «образ» обозначается икона, причем, оказывается, не икона вообще, а часть ее, так сказать «крупный план». В этом своем значении слово «образ» ведет свое начало от слова «обрез». Дело в том, что во время татарского нашествия, когда срочно эвакуировали монастыри, большие иконы трудно было транспортировать вьючным способом и потому их обрезали, полагая, что главное — сохранить изображение лица, а руки, ноги, детали оформления можно будет дорисовать впоследствии. Потом эти «обрезы» стали звать образами.

Мне кажется, что и в искусстве, в художественном образе важно показать, как «образовывается» характер, и что большое значение имеет «линия обреза» художественного образа, то есть, что же в нем сделать главным, а что вырезать, удалить как несущественное.

Сплошь и рядом мы строим образ прямолинейно, порой лишаем его человеческих черт, рисуя какой-либо одной краской. Иной образ наделяется всеми известными добродетелями, и получается не живой портрет, а икона, не биография героя, а глава из «жития святых». Такой путь не годится ни для трагедии, ни для драмы, ни тем более для комедии.

А ведь смех, юмор вовсе не следует целиком отдавать на откуп комедии, изгоняя из других видов искусства. Кстати, «юмор» происходит от латинского слова, в переводе означающего «влага». Можно назвать юмор маслом, необходимым для смазки машины повествования. В этом определении большой смысл. Юмор должен присутствовать и в драме и в эпосе, и чем больше юмора будет вноситься в любое произведение, тем лучше для самого этого произведения (ибо оно еще больше приблизится к правде жизни, в которой юмор сопутствует почти каждому явлению и событию) и для кинокомедии.

Искусство комедии — это снайперское искусство. И нужно бережно хранить свое оружие, проверять и чистить его, не давать покрываться ржавчиной от бездействия и регулярно пристреливаться!

Н. СЕМЕНОВ

*Руководитель советской киноделегации*

# НА МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ В ВЕНЕЦИИ

### *Город контрастов*

Венеция — красивейший город Италии. Он стоит на море и весь изрезан каналами. Его прекрасные дворцы, храмы и дома как бы вырастают из воды. Не случайно сюда ежегодно съезжается огромное количество туристов из разных стран мира.

В Венеции много необычного и интересного. Это, пожалуй, единственный город в мире, где нет автомобилей, троллейбусов, трамваев, автобусов и извозчиков. По улицам-каналам легко и быстро плавают моторные лодки и гондолы. Это и есть городской транспорт.

Венецианские гондольеры — замечательные мастера своего дела; стоя на корме гондолы, они ловко гребут и управляют одним веслом довольно быстро плывущей лодкой.

Гондол в Венеции много, а работы для гондольеров мало. Поэтому они так настойчиво зазывают пассажиров. Жизнь гондольеров тяжелая, заработка едва хватает. Особенно трудно приходится осенью и зимой, когда совсем мало работы.

Венеция — город контрастоз, город роскоши и нищеты. Великолепные магазины, отели, пляжи с прекрасно оборудованными кабинами предназначены для богатых туристов и курортников. А тысячи простых тружеников — рабочие многочисленных предприятий, расположенных в предместьях города, рыбаки, гондольеры, служащие — живут бедно, на скудные заработки. Но это замечательные, веселые и жизнерадостные люди, мечтающие о новой, лучшей жизни. У них по-особенному загораются глаза при встрече с советскими людьми.

Нас, членов советской киноделегации, приехавшей на XIV Международный кинофестиваль, поражали и другие, бросающиеся в глаза контрасты современной Венеции. Мы осмотрели прекрасные древние памятники архитектуры. Нам удалось побывать в Академии художеств и Дворце дожей, где экспонировано огромное количество картин великих мастеров прошлого — Тициана, Тинторетто, Веронезе и других. Мы посетили также на острове Бурано выставку современных венецианских художников, и это вызвало у нас глубокое огорчение и разочарование.

Большое количество картин на этой выставке представляет собой формалистическое трюкачество, уход от реализма, вырождение искусства. Один из художников нарисовал на белом квадрате три полосы: сверху белую, посредине голубую и внизу снова белую. Под этой «картиной» надпись: «Море». И что самое ужасное — эта бессмысленная мазня получила одну из первых премий за 1952 год!

Таковы контрасты города, в котором ежегодно устраиваются международные художественные выставки и фестивали киноискусства.

### *Фестиваль детских и документальных фильмов*

На остров-курорт Лидо, где во Дворце кино («Палаццо дель чинема») проходил показ всех фильмов, съехалось небывалое для прошлых фестивалей количество делегатов и гостей, множество корреспондентов и фоторепортеров, представляющих газеты и журналы почти всех стран мира. На улицах Лидо появилась шумная реклама, много крикливо разодетых кинозвезд.

Международный кинофестиваль этого года состоял из фестиваля документальных и детских фильмов и из выставки интернационального киноискусства.

На фестивале документальных фильмов было представлено сто девяносто девять кинокартин от тридцати четырех стран, а на фестивале детских фильмов от одиннадцати стран было показано тридцать шесть кинокартин.

Шестнадцать стран—СССР, США, Индия, Англия, Франция, Италия, Япония, Польша, Чехословакия, Венгрия, Швеция, Аргентина, Бразилия, Испания, Западная Германия, Югославия — показали двадцать восемь полнометражных художественных фильмов.

Советская киноделегация прибыла на фестиваль в составе заслуженного артиста РСФСР кинорежиссера А. Птушко, народного артиста РСФСР Г. Белова, артисток Н. Медведевой, Л. Гриценко, А. Ларионовой и руководителя делегации Н. Семенова.

Для показа на фестивале были представлены советские художественные фильмы: «Возвращение Василия Бортникова», «Римский-Корсаков», «Садко»; детские фильмы: «Чук и Гек», «Сердце храбреца», «Волшебный магазин», «Крашеный лис» и документальные фильмы: «Арена смелых», «Счастливое детство» и «В Никитском ботаническом саду».

Газета «Глобо», касаясь участия в фестивале Советского Союза и стран Восточной Европы, писала, что это представляет собой отнюдь немаловажное событие: «Оно дает возможность, хотя бы для ограниченного в силу необходимости круга зрителей, восстановить в Венеции отношения между Западом и Востоком и устранить трещину, наносящую вред культуре и искусству. Может быть, в дальнейшем доброе семя даст обильные всходы. Русских не было видно в течение шести лет, но сегодня они, повидимому, хотят быть представленными по всем правилам, чтобы добиться в конечном счете успеха... Они прислали произведения, которые оказались на довольно высоком уровне».

Интерес к советским фильмам на венецианском фестивале был огромный. Просмотр каждой картины проходил с успехом.

Особого внимания зрителей на фестивале документальных фильмов заслужила художественно-документальная картина о молодых артистах цирка — «Арена смелых», а на фестивале детских фильмов — картина «Чук и Гек», награжденные первыми премиями. Даже правая итальянская пресса отмечала высокие художественные достоинства советских документальных и детских фильмов. Высокую оценку зрителей и печати получили также мультипликационные фильмы «Сердце храбреца» и «Крашеный лис».

С успехом прошел показ документального польского фильма «Столица называется Варшавой», чехословацких фильмов «Растение и вода», «Волшебная ваза» и венгерского фильма «От весеннего ветерка до осеннего холодного ветра». Все эти фильмы также были удостоены первых премий.

Из многочисленного количества, как правило, посредственных кинокартин на фестивале документальных и детских фильмов исключением являются интересный английский детский приключенческий фильм «Собака и бриллианты», итальянский научно-популярный фильм «Цветы» и французский документальный фильм «Жизнь гор» — о мастерстве спортсменов-альпинистов. Привлек внимание полнометражный научно-популярный американский фильм «Вокруг

нас океан», широко и подробно показывающий жизнь в глубинах океана. Особенно интересно снят в этой картине большой эпизод — борьба осьминога с акулой. К сожалению, в целом фильм сделан неровно, он перегружен материалом и плохо смонтирован.

Полное недоумение вызвал у зрителей короткометражный американский фильм «Рапсодия Баха». Под музыку Баха на экране показаны какие-то странные облака, цветные блики, мутные пятна и огненные вспышки. Что означают эти формалистические трюки, никому из зрителей не понятно.

На фестивале документальных и детских фильмов, как отмечали многие газеты, советские документальные и детские фильмы оказались наиболее интересными.

### *Фестиваль полнометражных художественных фильмов*

В первый день фестиваля, после торжественного открытия, был показан американский фильм «Каникулы в Риме» (режиссер Уильям Уайлер). В нем рассказывается о том, как принцесса некоего государства решила провести каникулы в Риме, но потом сбежала из своего дворца, случайно познакомилась с журналистом, влюбилась в него. С ними происходит ряд комедийных приключений, но в конце концов принцесса снова возвращается во дворец и оставляет журналиста. Хорошая игра актрисы, исполняющей главную роль, не может обогатить пустого и мелкого содержания фильма. Зрители встретили эту картину сдержанно.

Судьба известного режиссера Уильяма Уайлера типична для многих кинодеятелей США, вынужденных приспосабливаться к вкусам американских бизнесменов. Когда-то Уайлер создал ряд правдивых фильмов, среди них талантливую картину «Лучшие годы нашей жизни» — об американских солдатах, участниках второй мировой войны. Но когда началось преследование прогрессивных деятелей американскойй кинематографии, Уайлер поступился своими творческими принципами и начал ставить картины с банальными сюжетами, подобные комедии «Каникулы в Риме».

На второй день фестиваля показывался фильм В. Пудовкина «Возвращение Василия Бортникова».

На просмотре присутствовал представитель итальянского правительства сенатор г-н Понти, префект Венеций доктор Перуццо. С речью, посвященной памяти Пудовкина, выступил член жюри фестиваля доктор Н. Гелли. Он подробно охарактеризовал творческий путь Пудовкина как выдающегося художника и крупнейшего теоретика киноискусства.

«Со смертью Всеволода Пудовкина,— сказал Н. Гелли,— кино потеряло видного общественного деятеля, большого художника, кинорежиссера. Эта потеря тем более ощутима, что за пятьдесят лет существования кино было мало таких режиссеров, основоположников кинематографии, каким являлся Пудовкин. Пудовкин был не только крупным режиссером. Выдающееся значение имели его теоретические работы. Кино имело в его лице человека, который занимался искусством во всех его аспектах».

Картина прошла с успехом. Все газеты положительно оценили фильм. Венецианская газета «Гадзеттино» писала: «Возвращение Василия Бортникова» — это песня. Это открытая и пристрастная песня, возвышающая коллективную жизнь колхоза». «Гадзетта дель пополо», рассказав содержание фильма, отметила: «Надо прежде всего сказать, что первый теоретик монтажа попрощался со зрителями произведением, разрешенным главным образом в диалогах, с некоторыми ударами лапой старого льва, особенно в сценах сельских работ и в подготовке урагана. Великолепны качество цвета и игра актеров». А газета «Нуово курриере» назвала фильм Пудовкина шедевром: «Возвращение Василия Бортникова» — это последнее художественное произведение великого режиссера, шедевр кинематографии.

показывающий ступень развития, до которой поднялся такой мастер, как Пудовкин». Некоторые газеты, наряду с достоинствами, отмечали рыхлость и драматургическую расплывчатость в развитии действия.

На четвертый день фестиваля был показан фильм Г. Рошаля «Римский-Корсаков». Просмотр прошел с большим успехом, в зале часто были слышны одобрения, а закончился просмотр шумными аплодисментами.

Газета «Ла нуова стампа» писала: «Римский-Корсаков» принят отличным образом и, главное, выслушан с усердным вниманием. Аплодисменты при открытии сцены и длинная овация в конце». «Гадзетта дель пополо» отметила: «Римский-Корсаков» зажег пороховницы дискуссии, а когда фильм вызывает полемику — это значит, что в нем имеется что-то живое». Газета «Паэзе» пишет о картине «Римский-Корсаков» как о «необыкновенном, грандиозном фильме, который полностью удовлетворяет вкусы зрителей».

Замечательную актерскую игру Г. Белова, Н. Черкасова и Л. Гриценко отмечают итальянские газеты «Мессаджеро», «Гадзеттино», «Гадзетта дель пополо» и «Унита».

Наибольший успех выпал на долю нашего третьего фильма—«Садко». Просмотр часто сопровождался аплодисментами. В конце просмотра зрители устроили овацию присутствовавшим в зале режиссеру А. Птушко и актрисе А. Ларионовой.

Вся итальянская печать, в том числе и католическая, высоко оценила фильм «Садко». Газета «Моменто сера» писала: «Этот фильм заставляет признать, что первенство американцев в области создания величественных музыкальных картин и богатства костюмов пошатнулось. Голливуд побит и в этой области и вынужден теперь защищаться на всех фронтах». То же отметила и газета «Мессаджеро»: «Русские взяли себе вчера вечером реванш огромным фантастическим фильмом, который в своем жанре и в своих пределах является одним из лучших когда-либо виденных. Даже американцы, мастера в создании зрелищных спектаклей, никогда не смогли сделать ничего лучшего».

Хорошо прошел просмотр польского фильма «Юность Шопена» (режиссер А. Форд). Многие итальянские газеты указывали, что этот фильм выгодно отличается от голливудских картин, в которых показывалась в стиле скандальной хроники интимная жизнь великого польского композитора.

С большим успехом прошел просмотр чехословацкого кукольного фильма «Старые чешские легенды» (режиссер И. Трнка).

### *Фильмы капиталистических стран*

Из капиталистических государств наиболее широко были представлены на фестивале США, Франция, Италия. Остальные привезли по одному, по два фильма.

Кроме картины «Каникулы в Риме», Голливуд показал еще три фильма. «Фея-красавица» (режиссер Винченте Минелли), уже не раз отмеченная премиями в самой Америке, показывает быт и нравы Голливуда. Главный герой фильма—гангстер-предприниматель. Но автор не разоблачает, а поэтизирует его, полностью оправдывая карьеру этого подлеца.

В другом фильме — «Кровать с балдахином» (режиссер Ирвинг Рейс) — показываются нудные будни мещанской семьи от первого дня после свадьбы до старости. Все действие фильма построено на обыгрывании интимных сторон супружеской жизни. Вся жизнь супругов проходит вне какой бы то ни было связи с окружающей действительностью.

И, наконец, «Опасная рука» (режиссер Самуэл Фуллер) — это грязная фальшивая стряпня, сделанная по стандарту голливудских шпионских фильмов и пытающаяся опорочить американских коммунистов.

За несколько дней до показа этого антикоммунистического фильма наша делегация, ознакомившись с кратким либретто, заявила устный протест дирекции фестиваля. После этого из фильма было многое выре-

зано. В таком сокращенном виде он был показан на дневном сеансе вместо предполагаемого ранее вечернего. Просмотр вызвал глубокое возмущение зрителей.

И только один американский фильм, но уже не голливудского производства,— «Маленький беглец» (режиссеры Рэй Эшли, Моррис Энгел и Рут Оркин) выгодно отличался своим реалистическим, прогрессивным содержанием. В этой картине интересно показана широко распространенная в США детская безнадзорность. Особо привлекает талантливая игра пятилетнего исполнителя главной роли. Эта картина получила высокую оценку зрителей.

Ничего интересного и значительного не показала на фестивале французская кинематография. «Отпущение грехов без исповеди» (режиссер Клод Отан-Лара) — семейная драма, в шаблонной манере рассказывающая историю обманутого мужа, не способного создать для жены «роскошную» жизнь.

Марсель Карне выступил с новым фильмом «Тереза Ракен» (по мотивам одноименного романа Э. Золя). Картина представляет некоторый интерес благодаря хорошему актерскому исполнению главной роли. Актриса Симон Синьорэ создала запоминающийся трагический образ героини Золя.

Франко-мексиканский фильм «Горделивые» (режиссер Ив Аллегре) рассказывает о судьбе молодого врача-пьяницы.

Итальянские кинематографисты показали три фильма, имеющие несомненные идейно-художественные достоинства. Так, картина «Неаполитанцы в Милане» (режиссер Эдуард де Филиппо) воспроизводит безрадостную жизнь рабочих Неаполя. В фильме «Маменькины сынки» (режиссер Федерико Фелини) высмеивается «золотая молодежь» — бездельники из среды итальянского аристократического общества. Третий фильм — «Легкие годы» — рассказывает о преступных махинациях фашистских дельцов, хозяйничающих сегодня в одном итальянском городе.

Все итальянские фильмы, показанные на фестивале, прошли с успехом.

Английская делегация привезла с собой цветной фильм «Мулен-Руж» (режиссер Джон Хастон) о жизни известного французского художника Тулуз-Лотрека. Фильм в общем интересный, однако недостаточно раскрывает значение и смысл творчества этого художника.

Заслуживает внимания японский фильм «История Удзетцу» (режиссер Кенни Мицогуки), посвященный разоблачению японской военщины.

В бразильском фильме «Дочь хозяина» (режиссер Том Пайне) показаны интересные события из истории борьбы за отмену рабства в стране.

Представляет некоторый интерес индийский фильм «Принцесса из Янси» (режиссер Ризи Банкер), рассказывающий об отдельных эпизодах освободительного движения прошлого столетия в Индии против английских колонизаторов.

Кинематография Западной Германии была представлена двумя банальными по своему содержанию фильмами. Семейная драма об охлаждении чувств супругов после нескольких лет совместной жизни рассказана в фильме «Вспомни о любви» (режиссер Поль Ферхофен); сентиментальная история студента медицинского факультета, влюбленного в двух женщин, показана во втором фильме — «Большое искушение» (режиссер Ральф Хансен).

Аргентина представила на фестиваль только один фильм — «Оголенная страсть» (режиссер Луис Чезари Амадори). Эта довольно слабая в режиссерском и актерском отношении картина рассказывает странную историю раскаявшейся авантюристки, которая сначала разорила и довела до самоубийства своего любовника — знаменитого врача, а потом, раскаявшись, оставила роскошную жизнь и ушла в монастырь, чтобы искупить свою вину.

Сразу четыре любовных истории были показаны в шведском фильме «Женщины в ожидании» (режиссер Ингмар Бергман). Этот фильм пред-

ставляет собой четыре самостоятельных новеллы, объединенные в одну картину. За столом сидят четыре немолодые женщины в ожидании своих супругов (это четыре родных брата) и каждая вспоминает обстоятельства своего замужества. На экране проходят четыре скучных сюжета. Лишь один из них несколько необычен и забавен. Жена старшего брата рассказала о том, что они, оказывается, поженились без объяснения в любви. Супруги прожили уже более десятка лет, но вот как-то, возвращаясь поздно ночью домой от знакомых, изрядно подвыпившие, они застряли между этажами в испортившемся лифте и вынуждены были просидеть в нем до утра. Здесь-то и произошло первое трогательное объяснение в любви... Этот эпизод сделан остроумно, но стоило ли ради одного смешного случая создавать полнометражную скучную и бессодержательную картину?..

На фестивале нам удалось посмотреть (неофициально, в закрытом зале) интересный индийский фильм «Два акра земли» (режиссер Бимал Роу), показывающий тяжелую и страшную судьбу бедного индийского крестьянина, который вынужден в поисках куска хлеба уйти с семьей из деревни в город и работать рикшей. К сожалению, этот фильм не был допущен к демонстрации на фестивале.

Венецианский кинофестиваль еще раз показал неуклонное стремление передовых киномастеров капиталистических стран создавать реалистические произведения прогрессивного содержания вопреки всяким цензурным рогаткам.

### *Присуждение премий*

Советской делегации был оказан радушный прием со стороны организаторов кинофестиваля. Большинство журналистов и иностранных кинодеятелей высказывало уверенность в том, что советские фильмы, снискавшие всеобщее признание зрителей, будут отмечены высшим призом фестиваля. Однако под давлением некоторых иностранных кругов и крупных кинопредпринимателей жюри дипломатично решило... никому не присуждать большой премии «Золотой лев святого Марка».

После продолжительных дебатов жюри присудило шесть премий «Серебряный лев»: Александру Птушко за фильм «Садко», японскому режиссеру Кенни Мицогуки за фильм «История Удзетцу», английскому режиссеру Джону Хастону за фильм «Мулен-Руж», французскому режиссеру Марселю Карне за фильм «Тереза Ракен», итальянскому режиссеру Федерико Фелини за фильм «Маменькины сынки», американским режиссерам Рэй Эшли, Моррису Энгел и Рут Оркин за фильм «Маленький беглец».

Кроме того, жюри присудило премии «Бронзовый лев» французскому режиссеру Ив Аллегре за фильм «Горделивые» и бразильскому режиссеру Тому Пайне за фильм «Дочь хозяина».

Всеобщее возмущение передовых деятелей кинематографии, присутствовавших на фестивале, вызвало присуждение премий «Бронзовый лев» антикоммунистическому американскому фильму «Опасная рука» и испанскому фильму «Божья война», пропагандирующему идеи примирения рабочего и предпринимателя-эксплуататора под покровительством церкви.

Тенденциозность и необъективность решения жюри отметили многие итальянские газеты. Так, газета «Унита» писала, что «за кулисами жюри и среди членов самого жюри чувствовалось политическое давление, отнюдь не стремившееся к вынесению беспристрастных и ясных суждений». Газета отмечает, что низкий художественный уровень американских кинокартин вынудил жюри отказаться присудить первую премию продукции Голливуда, но, «исключив Голливуд, жюри не посмело присудить первую премию какому-либо другому фильму, особенно советскому, как этого справедливо ожидали... С самого начала можно было предвидеть, что жюри подобного состава никогда не премирует

советские кинокартины. Признание достоинств фильма «Садко» является, однако, многозначительным признаком того, что жюри как-то пыталось спасти свой престиж, тем более, что эта картина является одной из немногих и, пожалуй, единственной картиной фестиваля, вызвавшей столь хвалебные отклики как итальянской, так и международной печати. Решение жюри как нельзя более ясно показало всю закулисную сторону фестиваля и политику, которую там делали».

Газета «Аванти» также отметила, что «решение жюри не может скрыть плачевного краха стандартизированной продукции Голливуда и подъема национальной и народной кинематографии».

Об этом же писали газеты: «Паэзе», «Паэзе сера», «Стампа» и другие.

И все же, несмотря на некоторую необъективность жюри в оценке фильмов, следует признать, что участие советской кинематографии в фестивале явилось крупным фактором, способствующим дальнейшему расширению культурных связей между работниками кинематографии СССР, Италии и других стран, укреплению дружбы между народами.

Параллельно с просмотрами во Дворце кино наши фильмы демонстрировались в открытом театре «Арена», где на каждом сеансе собиралось не менее двух с половиной тысяч зрителей, а также в крупнейшем кинотеатре рабочего района Венеции—Местре. На этих просмотрах, где присутствовали простые рабочие и служащие Венеции, советские фильмы вызывали подлинное воодушевление и восторг. Нашу делегацию всюду особенно тепло и гостеприимно встречали трудящиеся, мы все время чувствовали огромную любовь и симпатию итальянского народа к Советскому Союзу.

Е. ЧЕРНЯК

# ТЕМА ТРУДА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕНГЕРСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

До победы в стране народно-демократического строя кинематография Венгрии была реакционной по тематике, низкой по художественному уровню, отсталой по техническому развитию. Вплоть до 1945 года в Венгрии в основном выпускались фильмы, которые были призваны затуманить сознание трудящихся, отвлечь их внимание от классовой борьбы пошлыми, бессодержательными сюжетами, приправленными фальшивой «красивостью» декораций и костюмов. Темы этих фильмов были оторваны от современной действительности, их герои — нереальны, надуманы. Безидейность, выхолощенное содержание и формализм делали эти произведения антинародными и антихудожественными.

Великие преобразования в жизни страны, начавшиеся с установлением народно-демократического строя, глубоко отразились на всех отраслях искусства. Начался процесс серьезной идеологической перестройки: появились первые реалистические произведения, по-новому рассказывающие о прошлом страны и правдиво раскрывающие образы людей современной Венгрии.

Литература, живопись, театр и кино, развиваясь под благотворным влиянием советского искусства и используя национальные демократические традиции прогрессивного реалистического искусства Венгрии, начали отходить от формализма. Боевые, идейно насыщенные романы, повести, пьесы, кинофильмы, картины и скульптуры, появившиеся после освобождения страны, свидетельствуют о том, что искусство демократической Венгрии успешно овладевает методом социалистического реализма.

Из года в год все большее международное признание завоевывают фильмы Венгерской народной республики. Их сила заключается в активном отображении наиболее важных, определяющих черт новой жизни молодой республики.

Разрабатывая современную тематику, венгерские кинематографисты смело берутся за разрешение главной творческой задачи — воссоздания на экране образов строителей социализма, передовых представителей венгерского рабочего класса и трудового крестьянства. Лучшие фильмы показывают, как в процессе творческого труда народа, строящего социализм, складываются новые отношения — отношения сотрудничества и взаимопомощи людей, свободных от капиталистической эксплуатации.

Именно труд в его новом качестве стал основной темой художественных фильмов современного венгерского кино. Эти фильмы отражают пафос социалистического строительства, показывают новые формы производственных отношений, наиболее полно раскрывающиеся в передовых явлениях современности — социалистическом соревновании, массовом движении стахановцев — новаторов производства, дружном коллективном труде крестьян на обобществленной земле.

В образах строителей новой жизни воплощается активная деятельность простых тружеников — хозяев страны и творцов своего счастья, которым народно-демократический строй открыл широкую дорогу к полному расцвету их созидательных сил.

Решение темы труда в полнокровных реалистических образах стало посильным для венгерской кинематографии в результате пройденного ею в сравнительно короткий срок большого и сложного творческого пути непрерывного идейно-художественного со-

«Анна Сабо»

вершенствования. Повседневная помощь Венгерской партии трудящихся, ее забота о развитии национальной народной кинематографии обеспечили расцвет этого массового и важнейшего из искусств.

Мастера венгерского кино не только обратились к новой тематике, к новым героям — сам метод их творчества стал иным. Формализм, трюкачество, пустая развлекательность, свойственные кинематографу буржуазной Венгрии, уступили место правдивому показу действительности, подлинно реалистическому методу творчества режиссеров, актеров, художников, операторов.

Изменилась вся система работы в кино. Творческие коллективы вышли из студий на заводы, в цехи, стали изучать жизнь, производство, близко познакомились с трудящимися, героями своих будущих произведений, узнали условия их труда, поняли их интересы и стремления, их радости и заботы.

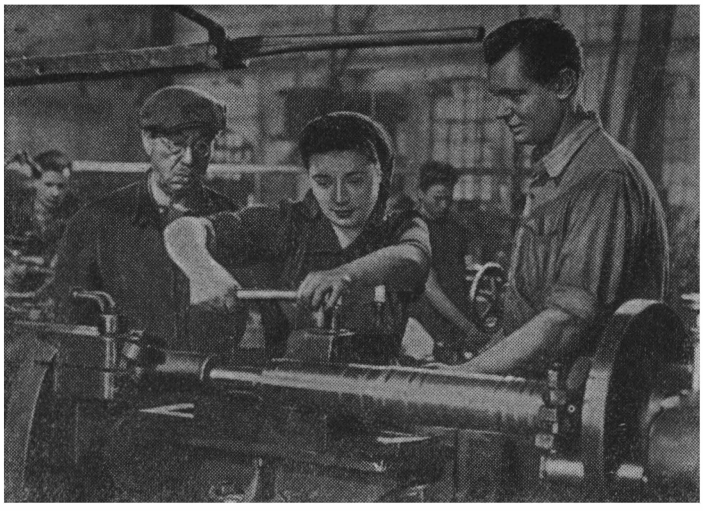
Заводы и фабрики выступают в этих фильмах не как пейзажный фон для развития действия, а как реальная, активная среда, в которой протекает борьба за перестройку жизни трудящихся на новых, социалистических началах.

В правдивом показе этой борьбы, в отражении важнейших, типичных для современной Венгрии явлений, свидетельствующих о рождении людей нового, социалистического общества, и заключается главная идейно-воспитательная сила произведений современной венгерской кинематографии.

Фильм «Пядь земли» (режиссер Фридеш Бан, сценарист Пал Сабо), вышедший на экраны в 1949 году, — одно из первых кинопроизведений демократической Венгрии— рассказывает о тяжелом труде крестьян в годы господства помещиков.

Фильмы на сюжеты из крестьянской жизни изредка появлялись и до освобождения страны, однако в них не найти даже намека на правдивое отражение действительности. Это были идиллические картинки, своего рода модернизированные пасторали, повествовавшие о том, как некий «добрый» помещик брал в жены девушку из бедной крестьянской семьи, либо о том, как экзальтированная, романтически настроенная дочка помещика «против воли родителей» выходила замуж за кучера или пастуха... Нечего и говорить, что подобные произведения старательно обходили тему труда, ибо труд вообще, а тем более изнурительный труд крестьянина считался тогда зазорным делом и по эстетическим воззрениям господствующих классов не мог быть опоэтизирован, не должен был являться объектом искусства и не имел права на внимание творческих работников.

Авторы фильма «Пядь земли» вскрывают присущие старой венгерской деревне классовые противоречия, показывают ожесточенную борьбу трудящихся с эксплуататорами. Правда, в картине тоже есть, казалось бы, традиционная свадьба. Но как далеки сюжет и образы фильма от старых кинематографических традиций! Родители героини этого фильма Марики, самой красивой девушки на селе, находятся в кабале у кулака и вынуждены продать свою дочь за долги кулацкому сыну. Герой фильма,



**«Честь и слава»**

бедняк Йошка Гоз, любящий Марику, похищает ее во время свадьбы, не побоявшись ни церкви, ни законов, ни осуждения консервативно настроенных односельчан.

Полны подлинной поэтичности кадры, показывающие, как вместе с молодой женой Марикой (артистка Аги Месарош) борется за свое счастье Йошка (в роли которого удачно дебютировал бывший батрак Адам Сиртеш). От зари до зари, не разгибая спины, трудятся они на своем крохотном участке истощенной, неплодородной земли, пытаясь построить колодец, вырастить овощи и скопить деньги, чтобы откупиться от притязаний озлобленного кулацкого сынка.

Но не приносит счастья беднякам их тяжелый труд! Доведенные до отчаяния своей нищенской жизнью, крестьяне во главе с Йошкой разрушают плотину, чтобы напоить свои иссушенные поля водой из помещичьего пруда. Жандармы, вызванные управляющим имением, жестоко расправляются с крестьянами, а Йошку сажают в тюрьму...

С полным основанием этот фильм может быть назван новаторским кинопроизведением: впервые на венгерском экране была показана могучая сила поднимающегося на борьбу за свои права народа.

Смело взявшись за новую для венгерской кинематографии тему труда, правдиво, хорошим профессиональным киноязыком рассказывая зрителям драматическую историю бедного крестьянина Йошки Гоза, авторы творчески использовали богатый опыт советского кино, не раз изображавшего жизнь русской дореволюционной деревни, и традиции прогрессивного реалистического искусства Венгрии, в котором отразилась многовековая борьба венгерского народа за независимость, его героическое сопротивление национальному и социальному гнету. Плодотворное влияние классической живописи не трудно обнаружить в отдельных кинопортретах крестьян, в пейзаже, в передаче своеобразного колорита венгерской деревни. Многие кадры напоминают известные работы родоначальника критического реализма в венгерской живописи, художника социального протеста Михая Мункачи.

Содержательный, обладающий большими художественными достоинствами фильм «Пядь земли» убедительно показал, каким тяжким был труд при капитализме.

Благотворное влияние свободного созидательного труда отобразил вышедший в том же году фильм «Женщина отправляется в путь» (сценарий Имре Бока, режиссер Имре Енеи) — первое кинопроизведение о жизни современной Венгрии.

В то время часть венгерской интеллигенции еще не определила своих позиций и выжидательно наблюдала за преобразованиями, происходящими в стране. Картина «Женщина отправляется в путь» на примере инженера Калмана Банга и его жены Илоны показывала, что судьбы представителей интеллигенции зависят от решения основного вопроса: с кем они пойдут — с освобожденным народом к миру и демократии или с врагами родины в лагерь реакции.

Илона (артистка Клари Толнаи) обрисована в фильме как представительница лучшей части интеллигенции.

«Честь и слава»

Война выбила из привычной жизненной колеи Илону, но она находит в себе силы для того, чтобы начать жить по-новому, и это новое содержание жизни раскрывается перед ней в процессе самоотверженного творческого труда в заводском коллективе.

Естественны настороженность и недоверие рабочих по отношению к Илоне — выходцу из другого класса; но честным трудом героиня добивается признания и становится полноправным членом коллектива.

Авторы фильма «Женщина отправляется в путь» стремились к тому, чтобы показать, как в новой, народной Венгрии свободный от эксплуатации труд благотворно влияет на развитие творческих способностей человека. Но в центре внимания авторов были только представители интеллигенции, идущие к рабочему классу; сами же рабочие показаны в картине еще лишь как фон.

Значительно глубже социальные перемены в жизни венгерского народа отражены в фильме «Анна Сабо» (сценаристы Д. Синетар, П. Бачо, Т. Банович, режиссер Ф. Мариашши).

Примечательна история создания этого кинопроизведения о рабочем классе, возникшего в результате творческого содружества рабочих и деятелей искусства. Кинобригада имени М. Ракоши, ставившая фильм, вдумчиво и глубоко изучала жизнь одного завода, вникала в процессы производства, обсуждала сценарий будущего фильма совместно с рабочими, оказавшими большую помощь постановщикам.

Центральный образ этого фильма подкупает своей жизненностью: коммунистка Анна Сабо показана во всем многообразии общественной и производственной деятельности, во взаимоотношениях с большим кругом людей, а также (хотя и менее удачно) в личной жизни. На экране возникает правдивая картина того, как в демократической Венгрии развивается социалистическое отношение к труду, как отмирают в людях характерные для капиталистического общества индивидуализм и собственничество, взаимная неприязнь и вражда, как рождаются, формируются трудовые коллективы, где товарищеская взаимопомощь, социалистическое содружество и сознание общности трудовых усилий, направленных на благо всего народа, обеспечивают успех дела и позволяют добиться такой высокой производительности труда, какая невозможна ни в одном капиталистическом государстве, сколь бы высокой техникой оно ни обладало.

В картине немало удачно найденных сцен, раскрывающих процессы производства. Вот цех, куда приходит на работу Анна. Он самый отсталый на заводе, здесь еще сохранились пережитки недавнего прошлого: работниц не интересуют ни успехи смежных цехов, ни достижения соседок по станку; безразличны они и к общественной жизни завода. Годами выработанные привычки мешают этим работницам понять новую жизнь, которая бурлит вокруг них. Панорамируя, аппарат открывает нам неприглядные картины. Грязь на рабочих столах, беспорядочные груды готовых деталей; одно неосторожное движение — и все они могут разбиться. Немая борьба двух работ-

«Честь и слава»

ниц из-за банки с краской; одна из них вырывает банку, ставит ее около себя и лениво водит кистью по детали... Кинозрителю становится ясно: здесь царит безразличие к своему труду, равнодушие к товарищу.

Артистка Корнелия Шаллаи убедительно передает решимость Анны наладить производство и вовлечь женщин в активную работу. Терпеливо и настойчиво, на конкретных примерах из жизни заводского коллектива, борясь с чуждым влиянием рвачей и спекулянтов. Анна внушает работницам, что они трудятся для всего завода, для всей страны, для всего народа, а значит и для своего личного блага.

Авторы фильма «Анна Сабо» успешно разработали трудную для отображения в кино производственную тему, но не нашли таких же ярких красок для обрисовки личной жизни героини и ее любви к изобретателю Ходышу, образ которого решен схематично.

Деятели киноискусства демократической Венгрии весьма успешно овладевают методом социалистического реализма. Внимательно изучая современную действительность, они правильно воспроизводят общие закономерности становления нового общественного строя и умеют подмечать и выражать в художественных образах конкретные жизненные черты, характерные для времени создания фильма. Вот почему каждый новый венгерский художественный фильм, посвященный темам современности, является своеобразным документом, в котором запечатлены знаменательные приметы времени, новые ступени развития и укрепления строя народной демократии.

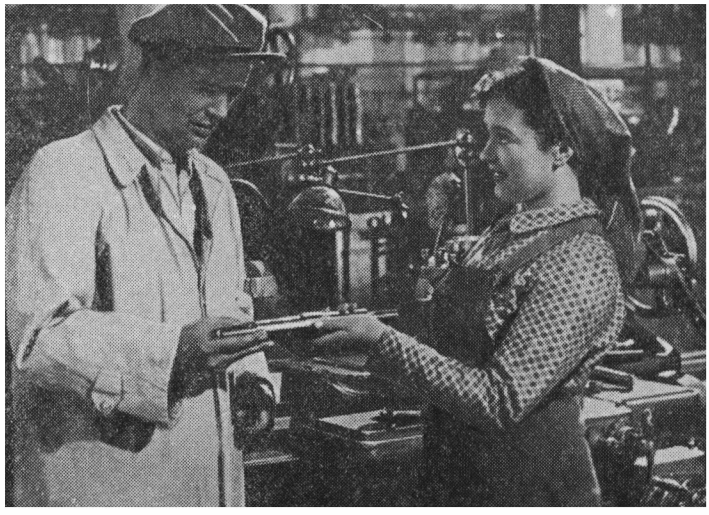
В фильме «Анна Сабо» — первом произведении из жизни современного рабочего класса Венгрии — мы видим, как коммунистка перевоспитывает группу работниц отстающего цеха, прививает им новое, социалистическое отношение к труду. Эту тему авторы подметили в самой действительности, такая ситуация могла иметь место шесть-семь лет назад.

В следующей картине того же режиссера, «Счастье Каталины Киш», мы уже встречаем другое явление: под влиянием огромного коллектива сознательных рабочих перевоспитывается одна работница. Коллектив и герой как бы поменялись ролями, и это произошло не в результате какой-то игры фантазии автора, а как правдивое отражение реальных изменений в действительности.

Все меньше становится в современной Венгрии людей, которые почему-либо остаются в стороне от величественной борьбы всего народа за построение новой, радостной жизни. А если и попадаются такие одиночки, то на них воздействует вся масса трудящихся, сознательность и сплоченность которых растет из года в год.

Так же как и «Анна Сабо», фильм «Счастье Каталины Киш» снимался и обсуждался в процессе съемки на одном из крупнейших предприятий страны. Эта постоянно крепнущая, углубляющаяся связь между представителями производства и культуры — явление, небывалое в старой Венгрии, — содействует развитию киноис-

**«Честь и слава»**



кусства и творческому росту его мастеров. С каждым днем венгерский народ одерживает все новые и новые успехи на трудовом поприще. Уже не только отдельные передовые рабочие включаются в социалистическое соревнование, но целые цехи, целые заводы охвачены общим патриотическим движением за повышение производительности труда, за лучшее качество выпускаемой продукции. Отражая это замечательное явление новой жизни, фильм «Счастье Каталины Киш» успешно развивает тему творческого труда. Авторов картины интересует в первую очередь образ человека новой Венгрии в его повседневном труде. Героика этого труда находит в картине яркое выражение. В живых примерах отношений, которые складываются между героями фильма на производстве и в быту, видно, как люди демократической страны преодолевают пережитки капиталистического прошлого и самоотверженным трудом строят новую жизнь.

Картина рассказывает о молодой чете Варгов, работающей на текстильной фабрике. Мы видим, какой прекрасной становится жизнь в демократической Венгрии, как осуществляют ее граждане свои права на свободный творческий труд, на радостный, веселый отдых. Действие фильма не ограничено пределами фабричных цехов и квартиры Варгов. Выросшие близ фабрики корпуса рабочего поселка, клубы, стадионы и спортивные площадки, яхты и знаменитые пляжи фешенебельного курорта на озере Балатон — все теперь предоставлено венгерским трудящимся!

Молодой рабочий Йожеф Варга получает новую квартиру и переезжает туда с женой Каталиной. Она поступает на фабрику, где работает ее муж — передовой производственник, активист-общественник. Каталина невнимательна на производстве, не желает учиться. Она вообще убеждена, что все это ни к чему, ибо основные ее обязанности — семья, домашнее хозяйство. На этой почве между супругами происходит ссора, и Каталина возвращается к родителям. Но дружный коллектив фабрики, то серьезно критикуя Каталину на собраниях, в стенгазете, то в шутливых частушках высмеивая ее легкомыслие, заставляет подтянуться молодую работницу. В картине хорошо показана повседневная воспитательная работа коммунистов. Парторг завода Барна проявляет большую чуткость к молодой работнице, помогает ей понять, что труд для своего народа, для своей страны — это счастье.

Привлекательный образ Барна — волевого партийного руководителя, наделенного большим политическим и жизненным опытом, и вместе с тем простого душевного человека — создал артист Шандор Печи.

Особенно живой и содержательной получилась сцена с карикатурой на Каталину, вывешенной в коридоре фабрики. Каталина, заметив карикатуру и убедившись, что вокруг никого нет, начинает откалывать ее от доски, но, услыхав позади себя голос Барна, тут же, как провинившаяся школьница, пытается водворить карикатуру на место... Серьезный разговор с Каталиной завершается тем, что «дядя Барна», оставшись один, сам снимает карикатуру.

**«Счастье Каталины Киш»**

Талантливая актриса Аги Месарош, обладающая большим обаянием, с неподдельной искренностью, правдиво передает постепенный расцвет сил и способностей Каталины, сложный процесс духовного роста молодой работницы, который завершается ее вступлением в партию.

В молодой Каталине сохранилось еще много детского. С наивной серьезностью, сосредоточенно записывает она в блокнот меню на следующий день... Когда муж заводит разговор о том, что она плохо работает на производстве, Каталина по-ребячьи закрывает уши руками...

Ту же забавную непосредственность мы видим и в поведении Каталины на кружке. Ей стыдно перед собравшимися, что она, не выучив урока, не может ответить на вопрос, в то же время она обижена и рассержена на мужа, который при всех делает ей замечание; Каталина смущенно молчит, сердито поджимает губы, а затем вскакивает и убегает.

Узнав, что Йожеф назначен начальником планового отдела, Ката покупает ему шляпу. Актриса тонко передает и некоторое тщеславие Каталины, и ее наивное представление о том, что «управляющий» обязательно должен ходить в шляпе.

Фильм последовательно и убедительно показывает, как в процессе труда героиня становится сознательной, целеустремленной, уверенной в своих силах. Мы видим благотворное воспитательное влияние свободного труда в дружном рабочем коллективе.

Вот сцена в парткоме завода. Выработав 120% нормы, Каталина пришла сюда, чтобы высказать свое желание быть в рядах партии. В этой сцене у актрисы мало слов и почти нет внешне ярко выраженных действий, но зритель видит все, что происходит в душе героини. И поза, и сосредоточенный взгляд, и внимание, с каким Каталина слушает секретаря парткома, и даже то, как бережно она берет ручку и начинает писать заявление о приеме в партию,— все показывает, насколько значителен этот момент в жизни Каталины Киш. И вот Ката выходит на улицу. Медленно идет она мимо окон цехов, счастьем светятся ее глаза, с особой теплотой и нежностью оглядывается она на здание фабрики.

Заслугой авторов фильма является то, что они сумели показать большой коллектив рабочих живым и действующим. Чета Варгов все время находится в непосредственном общении с рабочими завода. Дружный заводской коллектив выступает не как фон, а как одно из основных действующих лиц. Рабочие — хозяева завода, хозяева своей жизни, носители трудового подъема социалистической Венгрии.

В картине показана глубокая и искренняя дружба венгерского и советского народов. Особенно ярко отражена эта тема в эпизодах, рассказывающих о помощи Советского Союза демократической Венгрии. Полна впечатляющей силы сцена прибытия на фабрику ткацких станков, изготовленных советскими рабочими сверх плана и раньше срока. В горячих, идущих от сердца речах на митинге ткачи и ткачихи фабрики благодарят советских рабочих, оказавших им дружескую помощь.

«Счастье Каталины Киш»

Творческий коллектив картины сумел сделать произведение на производственную тему веселым и жизнерадостным. Многочисленные комедийные ситуации помогают глубже раскрыть тему и делают картину близкой и понятной зрителю.

Реалистической режиссерской трактовке и игре актеров соответствует и работа оператора. Без излишних световых эффектов оператор фильма Иштван Эйбен помогает режиссеру и актерам просто и ясно выразить основную идею фильма, опоэтизировать труд, воспеть новое отношение к нему.

Небывалый творческий подъем венгерских трудящихся, выразившийся в массовом движении за новые стахановские методы труда, отразил фильм «Честь и слава» по одноименному роману Иштвана Оскара (режиссер Виктор Гертлер, сценарист Иштван Эркень).

В центре фильма — «мастер на все руки», рабочий-коммунист Лугоши. Стремясь повысить производительность труда, он работает над усовершенствованием резца для токарного станка. Но вредитель инженер Хартлауэр дает отрицательный отзыв о его рационализаторском предложении. Удрученный неудачей, постигшей его изобретение, и задетый тем, что его жена Эстер обгоняет его в работе и становится знатным человеком на заводе, Лугоши целиком уходит в свои личные переживания, не замечая, что на заводе орудуют вредители, и постепенно попадает под их влияние.

«Счастье Каталины Киш»

**«Боевое крещение»**

Но вот в Венгрию приезжает советский стахановец Павел Быков. Он посещает паровозостроительный завод и помогает Лугоши усовершенствовать его изобретение. Фильм почти документально воспроизводит посещение одного из будапештских заводов московским токарем-скоростником, наглядно показывает повседневную братскую помощь, которую оказывает Советский Союз странам народной демократии.

Положенная в основу фильма тема творческого труда, ломающего устоявшиеся нормы и побеждающего косность, ярко раскрывается в эпизодах, показывающих производственные процессы.

Всенародному трудовому подъему противопоставлено злопыхательство кучки подонков общества — вредителей и саботажников. Но бесплодна ненависть врагов народа, тщетны попытки диверсантов! Подготовленную ими аварию во-время устраняют рабочие.

Простой пересказ сюжета показывает, каким шагом вперед в развитии темы труда явился фильм «Честь и слава». Но все-таки трудности, связанные с экранным ее воплощением, не преодолены авторами.

Наряду с удачным решением отдельных эпизодов и неплохим исполнением артисткой Марией Шуйок роли Эстер — героини фильма, следует отметить и существенные недостатки этого произведения.

Драматургическая рыхлость отдельных эпизодов, недостаточная психологическая разработка образов, не всегда высокое качество актерского исполнения снижают художественные достоинства картины.

Центральный образ Лугоши неудачно решен и режиссером и актером. По замыслу сценариста, Лугоши, передовой рабочий, случайно и временно попадает под влияние врагов. В фильме же мы видим неуравновешенного, неврастеничного человека, который из-за честолюбия и зависти разошелся с женой, обогнавшей его в работе. Актер Янош Гербе излишней жестикуляцией, резкими движениями, утрированной мимикой подчеркивает именно эти качества. В эпизоде, когда Лугоши «прозревает» и выгоняет Барани, оказавшегося врагом, Гербе бросается на партнера с кулаками, швыряет об пол табуретку, дико вращает глазами, то есть чисто внешними, довольно трафаретными приемами пытается изобразить гнев героя. В ряде эпизодов Гербе позирует перед аппаратом (особенно это заметно на крупных планах), а не общается с партнером.

В картине драматургически непонятна роль сына Лугоши, который фактически действует только в одном эпизоде и лишь для того, чтобы герою было перед кем произнести речь, обличающую врагов.

Упрощены и сведены до плохого шаржа как драматургом, так и актерами образы врагов (Хартлауэр—Имре Апати, Барань—Янош Пастор и другие). Замазывание реальных трудностей борьбы с империалистическими наймитами, преуменьшение значения противника усыпляет бдительность трудящихся.

Мало убедителен образ парторга завода, решенный схематично, без достаточной психологической разработки.

**«Боевое крещение»**

В то же время авторы показали, что они умеют интересно и увлекательно, с живыми деталями и художественным тактом строить эпизод и раскрывать тему. Об этом свидетельствуют некоторые эпизоды, в которых чувствуется профессиональное мастерство.

Удачна, например, сценка, которая, к сожалению, не имеет прямого отношения к теме. Герой фильма навещает в больнице свою мать накануне операции. Врач просит его поднять настроение больной, сообщить ей что-нибудь приятное. И Лугоши рассказывает матери, будто все ее мечты осуществились: принято его изобретение, на полученные деньги купили печь, которую матери так хотелось иметь, сшили теплое пальто жене Лугоши Эстер.

А когда примирение супругов состоялось, Лугоши вдруг вспоминает, что из больницы выписывается мать и теперь его ложь обнаружится. Чтобы исправить положение, вместе с женой он идет за покупками. Старуха, роль которой исполняет талантливая комедийная актриса Хильда Гобби, не застает никого дома и видит, что сын ее обманул: старая печь стоит на своем месте. Актриса в несколько гротесковой манере передает состояние обиженной старой женщины. Но вот появляется приятель Лугоши, который несет новую печь. Старуха понимает, что это делается специально для нее, ей приятно, но она сердита на сына за обман и продолжает дуться. Вслед за приятелем появляются Лугоши с женой, на которой новое пальто. Радостно бросается старуха к невестке и сыну. Она обнимает Эстер и вдруг нащупывает у воротника пальто ярлык, свидетельствующий о том, что и эта покупка была произведена только что. Она осторожно обрывает ярлык и прячет его в карман. Слезы умиления льются по лицу матери.

Можно только пожалеть, что мастерство, воплощенное драматургом, режиссером и актерами в этих жизненно правдивых сценках, не было проявлено в разработке эпизодов, имеющих более существенное значение для главной темы фильма.

Идейный и художественный рост венгерского киноискусства и углубленную разработку темы труда можно проследить по фильмам «Освобожденная земля», «Боевое крещение» и «Буря». Эти картины рассказывают о великих преобразованиях, которые произошли в венгерской деревне после освобождения. В «Пяди земли» мы видели бедняка-крестьянина, боровшегося в одиночку против несправедливости и гнета помещиков и кулаков хортистской Венгрии. Фильмы «Освобожденная земля» и «Боевое крещение» рассказывают о новой трудовой жизни крстьянства в свободной Венгрии.

Новая тема — коллективный труд — была выдвинута самой жизнью. В 1950—1951 годах в сельскохозяйственные артели, организованные беднейшим крестьянством, начали вступать середняки. Венгерская партия трудящихся всемерно содействовала развитию и расширению кооперативных хозяйств.

В основу сюжета фильма «Боевое крещение» положена типичная для того времени ситуация. Авторы фильма смело взялись за показ напряженной борьбы, развернув-

«Буря»

шейся на первых этапах социалистического строительства в венгерской деревне. В фильме нашла отражение и классовая борьба против кулаков, которые яростно сопротивлялись и стремились сорвать коллективизацию, и недоверчивое отношение бывших батраков к вступающим в кооператив середнякам — недавним хозяевам хоть крохотной, но «своей» земли — и, наконец, сомнения самих середняков, которые не легко преодолевали в себе страх перед коллективными формами хозяйствования.

Фильм правдиво показывает, как крестьяне постепенно начинают понимать, что кооператив дает им возможность стать хозяевами земли, а не ее рабами, и один за другим вступают в артель. Первым из середняков в кооператив записывается Игнац Хато, пользующийся в селе большим уважением. Его пример кладет конец колебаниям односельчан.

В исполнении Шандора Деака Игнац — серьезный и вдумчивый человек, хороший хозяин, глубоко понявший великое значение коллективного труда для людей. Нелегко было ему отдать излишки своего хлеба, но он понимает, что только в артели, только через коллективный труд лежит путь в лучшее будущее. И вступив на этот путь, он уже не может с него свернуть. Оскорбленный недружелюбием и недоверием председателя кооператива Шандора Кереша, Игнац уходит из артели, но и тогда не перестает верить в силу коллективного труда. Несмотря на уговоры кулачки Лиди Сийяртоне, Игнац решительно отказывается от «чести» быть во главе проектируемого кулаками нового кооператива. Он не желает подписывать состряпанный ими донос на Кереша. Он разоблачает племянника своей жены «слабоумного» Мишу, который оказался скрывающимся от наказания гестаповцем. Вот почему так логично и убедительно его возвращение в кооператив.

Но середняки, вступившие в кооператив, разнородны. Наряду с такими, как Игнац, прочно осознавшими и практические выгоды и великое будущее коллективного труда, понимающими свою ответственность перед коллективом, есть еще люди, не преодолевшие в себе идеологии единоличника. В фильме очень живо и интересно показан середняк Янош Фуварош-Сел в исполнении Ласло Банхиди.

Трогательно прощается Янош со своими любимыми лошадьми перед тем, как отдать их в артель. На празднике он рассеянно идет мимо танцующих, подходит к столу и незаметно для окружающих набивает свои карманы сахаром. Крадучись, покидает он клуб и направляется в конюшню угостить своих любимцев... Еще сильны в нем частнособственнические привычки. В самый разгар сева озимых он уходит с поля кооператива на уборку «своей» кукурузы, а когда вслед за Игнацем начинают уходить из артели подстрекаемые кулаками середняки, Янош один из первых бросается за своими лошадьми к артельной конюшне.

В финале картины, когда снова все возвращаются в артель, мы видим довольного Яноша, который пашет на своих лошадях колхозное поле.

Роль Яноша Фуварош-Сел завершена

«Буря»

драматургически и хорошо исполнена актером, образ получился живой и убедительный. Этого нельзя сказать об образах остальных середняков, характеры которых не раскрыты. Показывая уход группы середняков из артели, авторы отобразили лишь внешнюю сторону событий. Осталось непонятным, чем же объясняется такое большое влияние Игнаца на середняков, почему вслед за ним все сразу потянулись из артели.

Как и в ряде других венгерских фильмов на современные темы, в «Боевом крещении» убедительно раскрывается образ секретаря парткома. Артистка К. Папаи создала живой и многогранный образ Жужки Бозине — чуткого партийного руководителя, мужественной женщины и любящей матери. Жужка в исполнении Папаи — простая крестьянка, испытавшая на себе всю тяжесть помещичьего гнета и ставшая после освобождения стойкой защитницей нового строя. Она глубоко понимает всю сложность ломки, которая совершается в сознании середняка при переходе к коллективному хозяйству.

Борьба за коллективное хозяйство, за коллективный труд красной нитью проходит через всю картину.

Большой удачей фильма является то, что образы врагов тщательно разработаны драматургом, режиссером и актерами. Поэтому победа над этими врагами в финале вполне правдива, а главное — поучительна.

«Буря»

**«Буря»**

С большим мастерством играет Ева Келемен кулачку Лиди Сийяртоне. Впервые появляясь перед зрителем, актриса показывает свою героиню внешне довольно милой женщиной. Ласково улыбается она гостям, но тут же, обращаясь к мужу, делает злую гримасу. Подчеркнуто нежна она с «немым» Мишей, но сразу же проявляет себя как злая, жестокая женщина, беседуя с кулаками о том, как сорвать коллективизацию.

Во всей неприглядности раскрывает фильм логово притаившегося врага. Хитрая, злобствующая Лиди, идущая на подлую клевету и шантаж ради сохранения своего благополучия; ее любовник, бывший гестаповец, скрывающийся под маской контуженного (эту роль превосходно исполняет артист Геллерт Рокшани); кулак Сийяртоне, муж Лиди, злобный стяжатель, но трусливый и затравленный женой и ее любовником. Актер Шандор Томпа, исполняющий эту роль, тонко обрисовал образ кулака.

Но верно найденные отдельные образы и правильно построенный основной конфликт еще недостаточны для полного раскрытия темы.

Центральный образ фильма — председатель кооператива Шандор Керем (в исполнении Йожефа Бихари) решен неубедительно. Внутренний мир, характер этого героя не раскрываются. Он лишен индивидуальных черт, авторами ему дана лишь внешняя, довольно условная характеристика. Зрителя не убеждают его высказывания, в которых отражено бытующее еще среди батрацко-бедняцкой части членов кооператива недоверие к середнякам, которые пришли «на готовенькое». Не показывая этого конфликта, авторы не сумели правильно донести до зрителя и заключительные сцены, где Кереш вдруг осознает свои ошибки. Такое «прозрение» совсем не подготовлено, мы не видим, чтобы герой боролся с этими ошибками и преодолевал их.

Несмотря на указанные недостатки, трудно переоценить большое воспитательное значение этого фильма, правдиво воссоздавшего борьбу венгерского крестьянства за новые формы труда. На VII Международном кинофестивале в Карловых Варах эта картина была удостоена «Премии труда».

Фильм «Боевое крещение» отразил события периода массового вступления середняка в сельскохозяйственные кооперативы. Вышедшая на экраны в 1953 году «Буря» показывает жизнь крестьянства на новом, современном этапе. Борьба за социалистическое отношение к труду, за новые производственные достижения — такова тема этого фильма.

Авторы создали единое сквозное действие, соединили в центральном конфликте судьбы многих людей. Буря, в результате которой была затоплена часть урожая кооператива «Красная заря», на первый взгляд, частный случай, но он и позволил авторам отразить глубокие процессы, протекающие сегодня в сельскохозяйственных артелях Венгрии.

В «Боевом крещении» еще наблюдался известный схематизм и недостаточно глубокая психологическая разработка образов. В «Буре» каждый характер показан разно-

стороне, здесь действуют живые люди со своими слабостями и достоинствами. И это самое ценное в картине.

Образ старого крестьянина Петера Гилице в исполнении Йожефа Бихари — наилучшее актерское достижение. Мы видим мужественного, умного человека, подлинного патриота, для которого честный коллективный труд, бережное отношение к общественной собственности являются первейшими законами новой жизни. Это же новое отношение к труду, преданность коллективу несет в себе крестьянин-свиновод, в характере которого артист Эндре Семети подчеркивает и народный юмор.

Сложный и во многом противоречивый образ председателя кооператива Пернеци хорошо, с профессиональным мастерством рисует артист Ференц Бешшенеи. Не его вина, что драматург и режиссер не довели этот образ до логического конца. Носитель антигосударственных тенденций, Пернеци переходит во вражеский лагерь, но вместо того, чтобы средствами искусства показать, как артель разоблачает и обезвреживает врага, авторы фильма в финале ограничиваются довольно добродушной улыбкой, в неуместной манере буффонады изображая, как изгоняют с поля этого врага коллектива, бывшего председателя артели. Такое пустое комикование выпадает из общего серьезного строя картины, соответствующего политической важности темы.

К сожалению, образ секретаря партийной организации Дьюлы Гэндэча, который должен был стать одним из центральных в фильме, несмотря на профессионально высокие исполнительские данные актера Тибора Молнара, получился неубедительным, поскольку сценарий не располагал необходимым для этого материалом. Почти для каждого из крестьян авторы нашли верные и точные характеристики, в основу которых положено отношение к новому общественному строю в деревне, к новым формам труда. Но для образа Дьюлы Гэндэча, который должен был стать глашатаем этого нового, вожаком масс, у авторов не нашлось живых, убедительных красок. Он по преимуществу произносит резонерские речи, но мало действует.

Излишне затянутая экспозиция — еще один досадный недостаток этого фильма. В целом же он удачно развивает тему новых трудовых отношений в венгерской деревне, содержит живые, правильно наблюденные характеристики людей и является одним из наиболее значительных произведений венгерской кинематографии.

Тема созидательного, свободного труда, позволяющая многосторонне показать красоту и величие социалистической действительности, раскрыть то новое, что является основным в характере человека социалистической эпохи, — творческое отношение к труду,— заняла прочное место в венгерском кино. Эта тема подвергается все более глубокой разработке, отражая многообразные изменения и преобразования, которые происходят в стране. Картины, посвященные этой теме, запечатлели развитие нового отношения к труду, рождающегося в людях современной Венгрии, глубокое понимание значения труда для всего народа, чувство коллективизма, роль социалистического соревнования в процессе перевоспитания трудящихся, живые картины становления социализма.

Фильмы «Женщина отправляется в путь», «Анна Сабо», «Счастье Каталины Киш», «Честь и слава», «Боевое крещение», «Буря» отличаются реалистической направленностью, стремлением правдиво передать то, чем живет сегодняшняя Венгрия, отобразить активную деятельность свободных людей, которым народно-демократический строй открыл широкую дорогу для полного развития всех творческих сил и способностей.

Внимание к теме труда и все более глубокое ее раскрытие являются залогом дальнейшего расцвета киноискусства демократической Венгрии.

Карел СТЕКЛЫ

# РАБОТА НАД ФИЛЬМОМ «АННА ПРОЛЕТАРКА»

К прекраснейшим, но труднейшим задачам кинотворчества относится, без сомнения, экранизация литературных произведений, особенно романов. Авторы оригинального фильма находятся в выгодном положении: они впервые знакомят общество со своим произведением, и зрители судят о нем по своему непосредственному впечатлению, а не сравнивая с тем, как таким же материалом овладел ранее романист или драматург.

Иначе обстоит с произведением, которое до своего появления на свет в виде фильма было уже представлено обществу в другой художественной форме. Здесь многое зависит от того, совпадут ли впечатления кинозрителя и читателя, который хорошо знаком с идеей, сюжетом и героями литературного произведения, а поэтому прекрасно вооружен, чтобы судить, хорошо ли оно передано кинофильмом, правильно ли показаны образы, созданные писателем.

«Анна пролетарка»

Эта повышенная ответственность киноработников, экранизирующих литературное произведение, обязывает их не к излишней осторожности, а наоборот, к еще большей художественной смелости.

Сразу после фильма «Сирена», поставленного мной по роману Марии Майеровой и рассказывающего о чехословацком рабочем движении, я задумал экранизировать роман Ивана Ольбрахта «Анна пролетарка», запечатлевший столкновение пролетариата с буржуазией после первой мировой войны и зарождение Коммунистической партии Чехословакии.

Я знал, что эта книга пользуется большой популярностью, особенно после победного февраля 1948 года, когда появились ее новые, массовые издания. Она была рекомендована как пособие для политкружков, ее обсуждали широчайшие слои читателей. Но, только осуществляя экранизацию романа, я убедился, как глубоко проник он в созна-

ние масс, как любит народ его героев — Анну и Тоника. При съемке массовых сцен на пражских улицах участники и случайные зрители прежде всего интересовались, здесь ли Аничка, и очень огорчались, если ее в это время почему-либо не было.

Как же высока наша ответственность перед народом за все, о чем мы рассказываем в своих фильмах!

* * *

Работая над экранизацией романа, я изучал исторические материалы, относящиеся к началу двадцатых годов, а кое в чем основывался и на собственных воспоминаниях о том времени.

С самого начала работы я стремился объединить изображенные в романе исторические события и подлинных людей с вымышленной жизнью Анны. Это мое стремление поддержали с небольшими замечаниями и Иван Ольбрахт и выведенные в книге исторические лица, с которыми я советовался. В начале 1949 года сценарий был готов, но меня кое-что в нем еще не удовлетворяло.

Я обратился к одному из соратников Богумира Шмераля и Антонина Запотоцкого Иозефу Гакену (ныне умершему). В то время он был серьезно болен и пригласил меня в клинику в Буловке. Я пошел, полный радостного ожидания, рассчитывая, что его огромный запас воспоминаний обогатит мой сценарий. Однако велико было мое изумление и разочарование: он подверг мой труд такой резкой критике, что сразу стали очевидными все допущенные мной крупные ошибки.

Дело в том, что, желая быть как можно ближе к роману и не допускать никаких расхождений с автором, я брал из первоисточника те сцены, которые почему-либо казались мне наиболее драматичными, и связывал их чисто механически, не пытаясь творчески вмешаться в развитие действия и создать оригинальное, целостное кинопроизведение. Получилось что-то вроде конспекта романа. При этом на первый план выдвинулась не борьба революционного пролетариата и участие в ней

**«Анна пролетарка»**

Анны пролетарки, а жизнь Анны-прислуги в буржуазной семье архитектора Рубеша.

Это произошло потому, что мне понравилось мастерское изображение Ольбрахтом распада капиталистической семьи, чему я отвел в сценарии около половины всего действия. Самоубийство Честмира, сына Рубеша, я посчитал особенно важным для фильма и почти проглядел в драматическом развитии образа Анны рост ее политического сознания.

Второй ошибкой сценария было то, что я не сумел справиться с образом Яндака — социал-демократического члена парламента. Вместо фигуры изменника, продавшегося врагам, у меня получилась несчастная жертва интриг и провокаций, затеянных реакцией.

И, наконец, третья принципиальная ошибка заключалась в том, что левое крыло социал-демократической партии осталось у меня без вождя. Как и в романе, Богумир Шмераль был показан в сценарии только в одной незначительной сцене.

Критика Гакена была очень жесткой. Я стоял на распутье: ведь со-

«Анна пролетарка»

гласиться с ней — означало зачеркнуть большую часть уже проделанной работы, приостановить начатые репетиции, отложить намеченные съемки...

И здесь я вспомнил слова Сталина об отношении коммунистов к критике, о том, что коммунисты не боятся правды, какой бы горькой и тяжелой она ни была. Действительно, Гакен не только сурово, справедливо критиковал меня за то, что я не смог подняться над романом, как того требовало самое массовое из искусств — кино, но и указал мне выход: рассматривать книгу Ольбрахта как материал для создания фильма о революционном движении в нашей стране, кульминационным пунктом которого была организация Коммунистической партии Чехословакии.

Такое решение я и принял. Для многих оно было неожиданным и непонятным, но для меня явилось большой моральной победой: я сознавал, что выиграл серьезную борьбу с самим собой. Пройти через такой огонь критики — значит снова возродиться.

Понятно, что после этого решения я не сразу мог сесть за пишущую машинку и работать над новым сценарием. Нужно было освободиться от обузы прежних представлений и собирать силы и материал для новой работы. Сценарий я отложил на год в сторону. Иногда мне казалось, что я никогда не вернусь к нему, но к концу года у меня стали чесаться руки, и я снова принялся за работу.

Прежде я еще подумывал, что мог бы переделать сценарий, ограничившись некоторыми сокращениями, а взамен приписав новые сцены. Но возобновив работу, я совсем отказался от первого сценария. Мне стало ясно, что основные ошибки проникли в самые корни моего произведения и его нельзя исправить какими-нибудь заплатами. Чтобы «Анна пролетарка» стала такой картиной, какую я в общих чертах представлял, сценарий надо писать заново, последовательно придерживаясь основного требования социалистического реализма — изображать жизнь правдиво, в ее революционном развитии.

Продолжая изучать материалы, я пришел к выводу, что в сценарий нужно включить ряд фактов, которые помогут более полно и правдиво отразить исторические события того времени.

Сущностью этих событий являлись политические разногласия в среде социал-демократии между оппортунистическим руководством и революционно-марксистской частью партии.

Значит, этот политический конфликт, отражающий рост револю-

«Анна пролетарка»

ционности чехословацкого рабочего класса, и должен являться главной осью. Личная же история Анны и Тоника должна быть включена в него. Семья Рубеша, естественно, отодвигалась на второй план; в то же время я стремился привести ее к прямому столкновению с представителями рабочего класса — Тоником и Анной.

Я ставил задачей, чтобы фильм, правдиво воссоздав события двадцатого года и исторические образы, прославлял рождение славной Коммунистической партии Чехословакии и беспощадно разоблачал социал-демократических изменников народа.

Показанный в кинофильме исторический пример измены чехословацкой социал-демократии должен помочь зрителю понять современных социал-ренегатов Запада, которые продают народы своих стран в рабство американскому капитализму.

На примере врагов народа, пробравшихся в нашу партию и недавно разоблаченных, мы убедились, что одной из черт изменника является ненависть к Советскому Союзу. Этим же признаком отличались изображенные в сценарии два лагеря чехословацкой социал-демократии. В то время как руководители правых ненавидят Советскую Россию (хотя и не могут говорить об этом рабочим открыто), левые восторженно относятся к ней и хотят следовать примеру русских.

Так возник новый, второй сценарий «Анны пролетарки».

Однако и им я не был удовлетворен. Начав репетиции, я обнаружил, что главные герои — Тоник, Анна, Яндак — порой действуют согласно моей воле, но вопреки своим характерам, независимо от них.

Я пробовал сгладить эти недостатки, исправлял отдельные сцены, перерабатывал диалоги, предписывал героям новые поступки, но все больше чувствовал, как мои образы восстают против такого бесчеловечного обхождения с ними. Система вычеркивания, насильственного приказа опять не оправдала себя. И опять я отказался от сценария, начал работу заново.

Действительно, во втором, как и в первом сценарии, мне не удалось правдиво показать и образ Тоника и путь Анны от простой деревенской девушки до политически сознательного пролетария-революционера. Необходимо было на основе книги Ольбрахта заняться предисторией образов и решить для себя вопрос: кто же такие эти герои?

Эти рабочие-революционеры прекрасны: они готовы изменить жизнь на земле, как говорят об этом их песни. Они не требуют приличного обхождения от капиталистического

«Анна пролетарка»

общества, а объявляют ему войну. Они отвергают оппортунистических руководителей рабочего движения, сидящих вместе с капиталистами в правительстве, в дирекциях фабрик и банков. Цель этих рабочих ясна и велика: социализм, диктатура пролетариата.

Было бы неправильно видеть в Анне только отсталую крестьянку, пришедшую в Прагу на заработки и случайно встретившую Тоника, который ее перевоспитывает в хорошего, преданного партии коммуниста. Сложный процесс изменения характера и формирования революционера не смог завершиться в такой короткий срок, какой изображен в фильме, если бы Анна не была к этому подготовлена. Конечно, она еще до Праги, как и все трудящиеся деревни, пережила социальный гнет, на своей шкуре познала нужду, нужда и погнала Анну в город. У нее уже есть представление о социальной несправедливости, однако оно еще не осознано. Анна убеждена еще, что иной жизни быть и не может.

Чтобы найти правильное понимание образа Анны, я представил себе ее без Тоника и в бесчисленных вариациях искал ее будущее.

Что бы с ней стало?

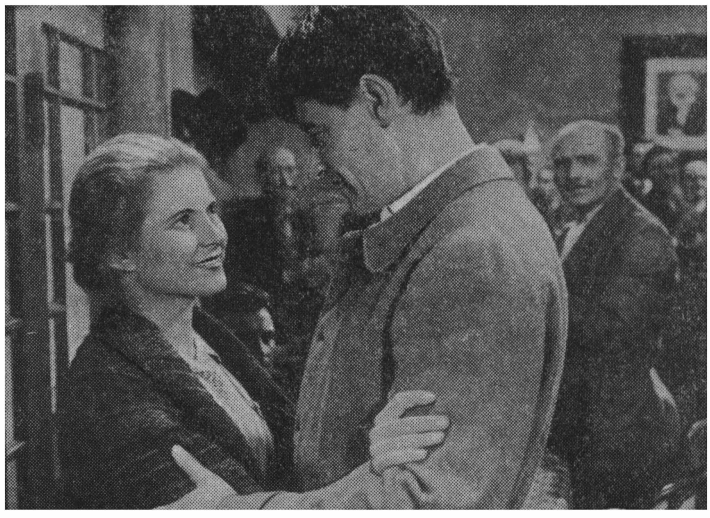
Как бы сложилась ее судьба без направляющего влияния сознательного рабочего?

Если бы Анна пришла в город без окрепшего уже представления о несправедливости социального строя, она, возможно, как и многие из прислуг, втянулась бы в жизнь, диктуемую ей хозяевами.

А могла ли Анна дорасти до революционной героини, если бы она приняла социализм только из любви к Тонику? Можно ли вообще допустить такую вульгаризацию образа?

Нет, Анна становится сознательной под влиянием ужасающих условий жизни. Боевую классовую ненависть пробуждает в ней сама действительность: нужда, которую она хлебнула в деревне, фальшивое лицо буржуазии, отраженное в «Чешском сердце» — комитете филантропической помощи нуждающимся, зажиточная жизнь семьи Рубеша, так резко контрастирующая с нищетой масс, наконец, иезуитски бесчеловечное обращение с ней хозяев. Тоник здесь только компас, который указывает путь ее собственным мыслям о сложных общественных вопросах и приводит к естественному выводу, что жизнь на земле нужно переделать революцией.

Итак, Анна должна итти самостоятельным путем. Тоник лишь помогает ей ознакомиться с марксистским учением и проводить его на практике.



«Анна пролетарка»

При такой переработке образа Анны потребовались новые сцены и ситуации, совершенно новая экспозиция фильма, перестановка отдельных эпизодов.

Так я работал и над другими образами, пока наконец не закончил третьего и, как мне казалось, последнего сценария.

Однако этим дело не кончилось. Я добился того, что один из крупнейших пражских заводов — «ЧКД Сталинград» — взял шефство над моим фильмом. Это нужно было прежде всего потому, что герой фильма Тоник когда-то работал на этом заводе.

Первым шагом нашей совместной работы явилась проверка отдельных сцен специалистами-рабочими, которым был роздан сценарий. Приглашены были и два работавших ранее на заводе коммуниста: семидесятипятилетний Своитка и семидесятилетний Вигнал. После репетиции мы провели обсуждение. Все участники заглядывали в свои экземпляры сценария, испещренные многими замечаниями, что меня приятно поразило. Началась дискуссия. Работники завода, поблагодарив за то, что мы обратились к ним за советом, внесли ряд ценных замечаний. Говорили об отдельных сценах, об образах, о действиях героев.

Несколько таких обсуждений дали мне очень много. Я уходил с них, многому научившись, с чувством ответственности, которое сначала несколько пугало, но потом переходило в подлинную радость. Эти люди говорили откровенно: хвалили то, что им нравилось, а что не нравилось — товарищески критиковали.

Особенно хорошо выступали старые рабочие. Своитка живо и занимательно говорил о социалистическом реализме, хотя ничего не знал о его теории. Вигнал ясно поставил вопрос о типизации, говоря: «Ты должен, товарищ, сделать так, чтобы в фильме был не один Тоник, в Тонике должно быть много таких Тоников!..»

Перед съемкой мы устроили в Карловых Варах семинар для творческих сотрудников и исполнителей главных ролей. В процессе напряженной двухнедельной работы мы знакомились с историческими материалами, анализировали образы и отдельные сцены.

Углубленная разработка образов продолжалась и во время съемок, когда, например, последнюю фазу прошла роль изменника Яндака. Обнаружив, что артист В. Вейражка, играющий эту роль, в некоторых сценах «выпадает» из образа, мы, как всегда в таких случаях, провели ряд репетиций без авторского текста, с импровизированным диа-

**«Анна пролетарка»**

логом. Этот метод оказался очень плодотворным не только для актеров, но и для сценариста, как последний этап его творческой работы.

Особенное внимание мы уделили историческим образам, которые разрабатывались на основе письменных материалов, книг, воспоминаний, статей в газетах и парламентских выступлений. Эти источники мы дополняли новыми воспоминаниями очевидцев.

В результате всей этой работы я написал четвертый и уже последний сценарий, по которому и был поставлен фильм.

Значительная доработка романа Ольбрахта, дополнение его новым политическим материалом были совершенно закономерными. Если бы писатель создавал «Анну пролетарку» сегодня, он сам тоже дополнил бы свое произведение. Ведь роман был написан в годы Первой республики, когда буржуазия крепко держала в руках вожжи: тогда этот роман не мог быть таким обличающим документом, как сегодня. Вот почему было правильным снова и снова искать для этого прекрасного материала более сильную, новую форму: политический фильм с глубоким человеческим содержанием.

(Сборник «Советский фильм», 1952, Прага).

**Ответственный редактор В. Н. ЖДАН**
**Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ**
**Оформление худ. М. М. Милославского**
Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33

А 06951. Сдано в производство 26/IX 1953 г. Подписано к печати 30/X 1953 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. листов 11,3. Тираж 11 000 экз. Зак. 1931.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5

Цена 10 руб.


# ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ

## на 1954 год

НА СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ:

*ИСКУССТВО КИНО*

*ТЕАТР*

*БИБЛИОТЕКАРЬ*

*Библиотечка „ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ"*

*ВЕСТНИК ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ*

*ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ*

*СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА*

*Нотное приложение к журналу „Советская музыка"*

Подписка принимается в городских и районных отделах „Союзпечати", конторах, отделениях и агентствах связи, почтальонами, а также общественными уполномоченными по подписке на фабриках, заводах, стройках, учебных заведениях и учреждениях, колхозах, совхозах и МТС.

**СВОЕВРЕМЕННО ОФОРМЛЯЙТЕ СВОЮ ПОДПИСКУ на 1954 год**

*ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ „СОЮЗПЕЧАТИ" МИНИСТЕРСТВА СВЯЗИ СССР*